

КОМПОЗИТОРСКИЕ ТЕХНИКИ В КИНОФАНТАСТИКЕ НА ПРИМЕРЕ САУНДТРЕКА ДЖ. БРИОНА К ФИЛЬМУ «ВЕЧНОЕ СИЯНИЕ ЧИСТОГО РАЗУМА» (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004)

С конца XX в. и по настоящее время растет количество фильмов в различных поджанрах фантастики: фэнтези, научной фантастики, мистических триллеров, фильмов с элементами магического реализма и других. Специалисты (сценаристы, операторы, режиссеры, композиторы), работающие в этом жанровом направлении, разрабатывают новые техники выражения фантастического, либо перерабатывают приемы, испытанные в стилизованных направлениях различных эпох: экспрессионизме, модернизме, романтизме, готике, а также присущие фольклорным и архаичным мифопоэтическим текстам. Поиск способов выражения *фантастического* происходит как интуитивно, так и с сознательным обращением к мифопоэтическому языку, — известно участие американского религиоведа Дж. Кэмпбелла и даже изучавшего мифологию К. Юнга в проектах массового кинематографа¹.

Неудивительно, что в настоящее время существует множество статей и исследований, посвященных эстетике фантастики. Большинство из них, в том числе те, что посвящены музыке и кинокомпозиторским техникам, как правило, либо рассматривают вопрос с точки зрения развития технологий², либо ограничиваются обзором сложив-

шегося в конкретных поджанрах лексикона [4].

В результате из поля зрения выпадают общие для эстетики фантастического жанра элементы, связанные с его структурой. Между тем в литературоведении давно существует фундаментальное исследование фантастики Ц. Тодорова [5], выявляющее ключевые для жанра особенности. Целью данной статьи является рассмотрение современных кинокомпозиторских техник с точки зрения общих для многочисленных направлений и поджанров фантастики особенностей.

Ключевой элемент фантастического жанра

В качестве жанрообразующего признака фантастики Ц. Тодоров выделяет *раздвоенность*, нахождение на стыке между двумя парадигмами: «фантастическое — не автономный жанр, а скорее граница между двумя жанрами: чудесным и необычным» [5, 38]. «Чудесное» — это признание объективного существования сверхъестественного, как в волшебной сказке, а «необычное» — реалистическая парадигма, в которой всякая фантазмагория разоблачается как стечение необычайных обстоятельств.

Жанр фантастического балансирует на грани чудесного и реалистического,

и его основная проблематика рождается от напряжения между этими противоположностями, от загадки, требующей разрешения (в этом он близок жанру детектива). «В произведении фантастического жанра должно присутствовать сомнение» [5, 72]: правда ли фантастическое существует, или это лишь иллюзия, сон, обман?

Фундаментальное свойство фантастики мы можем назвать, по аналогии с музыкой, диссонансом — тяготеющей к разрешению дисгармонией, в данном случае — между двумя смысловыми пластами³. Этот диссонанс по-разному воплощается в поджанрах фантастического⁴, но он всегда присутствует.

Возможности киномузыки

Фантастическое связано с давно интересующей исследователей киномузыки проблематикой кадровой (дигетической) и закадровой (недигетической) музыки⁵.

Интересно, что в англоязычном музыковедении появился термин «фантастического разлома» («fantastic gap») [9], описывающего разрыв между дигетическим и недигетическим. Преодоление этого «разлома» всегда привлекает внимание зрителя и всегда имеет семантическую значимость [9, 186], часто порождает фантастическую образность («magical meaning») [9, 187] и вызывает «дестабилизирующий эффект смены точки зрения»⁶.

Перемещение музыки между кадрowym и закадрowym пространством — это нарушение правил нарратива, игра нарративом. Эта игра образует как бы еще одно повествование поверх основного, включает новую точку зрения: взгляд на произведение

и на сам акт его *рассказа* со стороны. Эта игра как бы разоблачает перед зрителем фигуру повествователя (нарратора) и приглашает к игровому общению: угадывать, обманываться, удивляться, спорить с рассказчиком. Такой жест (можно назвать его *перформативным*⁷) мгновенно ставит «проблему единства произведения» [5, 39] и может служить созданию «фантастического» диссонанса⁸.

На примерах музыки к фантастическим фильмам рассмотрим композиторские техники, образующие поэтику фантастического жанра в саундтреке.

Общие замечания о фильме

«Вечное сияние чистого разума»

(2004) и его саундтреке

Фильм «Вечное сияние чистого разума» (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004) был создан режиссером Мишелем Гондри и сценаристом Чарли Кауфманом. Музыка к фильму написал Джон Брион, известный американский композитор-самоучка, мультиинструменталист, успешный рок- и поп-музыкант.

В сценаристе Ч. Кауфмане зрители и публицисты неоднократно отмечали способность «через обыденное описывать невероятное» [13] — создавать произведение фантастического жанра с минимумом элементов «чудесного». В связи с этим особую роль в его фильмах играют финалы, в которых фантастическое оказывается *чудесной* частью реальности или ему дается рациональное объяснение. Кауфман получил известность за такие «разоблачения», «Kaufman reveals» (то есть обнаружения реалистической подоплеки «фантастического» явления), как и за обратный прием — обман

зрителя, ожидающего «разоблачения» [14] (когда фантастическое явление оказывается действительно манифестацией чудесного мира и необъяснимо с рациональной точки зрения).

М. Гондри стал одним из режиссеров, перешедших от работы над клипами к полнометражным «независимым»⁹ фильмам¹⁰. Сам Гондри говорит, что именно музыкальные видео являются «идеальным медиумом для исследования движения и геометрии»¹¹, что затем можно применять в полнометражном фильме.

Композитор Дж. Брион также укоренен в современной эстрадной музыке, являясь исполнителем, автором и продюсером различных современных коллективов. Он описывает свой подход к сочинению саундтрека как к написанию эстрадной песни без слов [17]. Это выражается во внимании Дж. Бриона к мелодии и гармонии, в первую очередь, и лишь затем — к инструментовке и специальным эффектам, а также в предпочтении рок- и поп-музыки другим моделям саундтреков.

Для нас важно также отметить, что в современной эстрадной песне и в ее визуальном выражении (клипе) ключевая перформативная роль отдана музыке, которая главенствует над текстом и видеорядом. Таким образом, в фильм «Вечное сияние чистого разума» от начала заложена высокая перформативная роль музыки.

Краткий синопсис фильма

Джоэл Бэриш, одинокий меланхолик среднего возраста, однажды пропускает работу, поддавшись непонятному порыву отправиться на прогулку. Он встречает девушку по имени Клементина (Клэм), у них начина-

ется роман. Однажды после ссоры Джоэл пытается извиниться перед Клэм, но она не узнает его, так как стерла себе память. Чтобы пережить потерю, Джоэл решает на ту же процедуру.

Команда врачей прибывает ночью к нему домой и начинает стирать Клэм из памяти спящего Джоэла¹². Во сне Джоэл с ужасом наблюдает гибель приятных воспоминаний. Наконец он понимает, что хочет остановить процедуру, находит в своей памяти Клэм и пытается спрятать ее там, где ее не найдут врачи.

Джоэлу удастся договориться в своей памяти с Клэм, где им встретиться. На следующее утро после удаления памяти он пропускает работу и, поддавшись непонятному порыву, отправляется на прогулку. Он встречает девушку по имени Клементина, у них начинается роман.

Композиция *Theme*

Открывает фильм композиция *Theme* (0:37–3:30) с продолжительной экспозицией главного героя через его внутренний монолог и экранные действия. Джоэл сперва погружается в свою рутинную, несколько безысходную повседневность, затем поддается импульсу вместо работы поехать прогуляться. На прогулке ему холодно, грустно и все так же одиноко.

Здесь возникшая «странность», причуда героя только подчеркивает рутинность и банальность его жизни — даже импульсивное действие оказывается бесплодным, бессмысленным. *Theme* подчеркивает это постоянным возвращением в минорную тонику g-moll (пример 1, такты 1–3). Фортепианный мотив тянется к мажорной гармонии, но тут же возвращается в минор. Наконец ему удастся «взлететь» (пример 1,

такты 4–5), но мелодико-гармоническое развитие продолжается лишь семь тактов, после чего возвращается остигатный минорный мотив. На нескольких таких взлетах/падениях

построена вся композиция. Ни одно действие героя не находит выражение в музыке, характеризованы исключительно его душевные мечтания и одиночество.

Пример 1. Композиция Theme



Второй элемент — постоянно присутствующая педаль из перевернутых и искаженных сэмплов. Педаль имитирует звучание заевшей пластинки с характерным «плывущим»¹³ звуком. Этот неуклюжий и искаженный, остигатный и навязчивый (он повторяется на протяжении всей трехминутной сцены) звук передает образ заикленности, топтания на месте, а с мажорной гармонией — жажды изменений.

Ближе к финалу фильма (1:33:30) следует почти точное повторение этого эпизода и звучит та же музыка, однако она вступает с задержкой — рассказчик словно бы запоздало вспоминает о ней. В этот момент зритель явно считывает жест нарратора и соответственно реагирует: «Да, я это уже видел, это уже слышал, и я теперь догадываюсь, что будет дальше!

Но, меня обманули, — показав как начало то, что на самом деле является концом, — не обманут ли теперь мои ожидания?»

«Фантастический диссонанс» здесь образуется не гротескностью и фантастической образностью самой музыки, а ее местоположением, перформативной демонстрацией, прямым жестом повествователя, обращенным к зрителю.

Сцена Phone Call

Композиция *Phone Call* звучит в эпизоде первого неловкого свидания главных героев. Ее яркий романтический образ противопоставляется блеклой обыденности начала эпизода: Джоэл оказывается дома у Клэм, где все под стать их неловкости — обшарпанные обои, огромный неуклюжий обогреватель за диваном, неприбранная квартира. Все это по-

пытки изобразить романтический вечер с помощью приглушенного света и алкоголя, экзотической и неуместной индийской эстрадной музыки¹⁴. Здесь продолжается нарочито-реалистическое изложение жизни героев, из которого не удастся вырваться привычными способами «романтизации» действительности.

Ситуация изменяется, когда Джоэл оказывается на улице. Клэм кричит вслед Джоэлу в ответ на предложение перезвонить ему и поздравить с днем св. Валентина, он улыбается и идет к машине, несколько раз оборачиваясь. Эта неожиданная близость героев подчеркивается визуальным рядом и музыкой. Свет, который был холодным и неуютным в доме Клэм, становится теперь теплым светом уличных фонарей. Кружащийся у фонарей снег создает атмосферу праздника. Вместо близких планов в квартире, где герои

«не умещались» в кадре, Джоэл показан в полный рост, свободно, размашисто шагая.

В этот момент вступает *Phone Call*. Это — яркий пример «песни без слов», в котором, по словам Дж. Бриона, проявляются черты авторского подхода. Композиция начинается с оstinato двух гитар (а точнее, гитарных сэмплов), параллельно играющих арпеджио (пример 2). Вместе они образуют волнообразное движение от тонического нонаккорда Ges⁹ к обращению доминантового нонаккорда, создавая характерное для пост-рока меланхоличное оstinato. Поверх оstinato две виолончели и контрабас из полифонически налагаемых друг на друга коротких мотивов постепенно образуют мелодию и гармоническое развитие с отклонением в параллельный es-moll и возвращением к мажорной тонике.

Пример 2. *Phone Call*. Арпеджио гитар



Яркое мелодико-гармоническое развитие в фильме впервые совпадает со внутренним состоянием персонажей (ощущение счастья, прекращение одиночества), их действиями, сюжетным поворотом (герои познакомились и сблизились).

Происходит ситуация, типичная для жанра мюзикла: персонаж как бы начинает «слышать» закадровую музыку (или закадровая музыка играет специально для него) — в мю-

зикле он начинает петь, танцевать, ритмично двигаться¹⁵, а здесь герои как бы заражаются настроением музыки. Этот эффект подчеркнут тембром и фактурой. Гитарные оstinato явно отсылают к эстраднему жанру. Их тембру уделено особое внимание — Дж. Брион использовал редкий старый электронный инструмент (сэмплер) «*Talentmaker*» [20]. Это позволило воспроизвести несколько искаженный, плывущий, шипящий ре-

тро-звук. Такой тембр придает музыке особую сентиментальную, ностальгическую окраску, а также сочетается с измененным, но приятным звуком голоса Клэм в телефонной трубке. Не менее важно, что композиция стилистически похожа на вступительную часть («интро») эстрадной песни, и потому зритель в этот момент как бы перестраивается на восприятие музыкального клипа, где видеоряд будет целиком подчинен музыке.

Происходит «прыжок» музыки через «фантастический разлом». В музыке возникает ощущение *вошебства* и *чуда*, которое подхватывается видеорядом. Герои в свое первое свидание идут на замерзший пруд и, лежа на льду, смотрят на звезды. Этот кадр стал символом фильма: двое людей, словно подвисящие в воздухе, между небом и землей (пример 3). Как выражение этого неземного счастья их встречи вновь вступает *Phone Call*.

Пример 3. Кадр-эмблема фильма



Здесь фантастическое служит выражению чуда встречи, как нередко происходит в романтических фильмах: мюзиклах, мелодрамах, драмах, романтических комедиях.

Сцена Main Title

Далее в качестве анализа предлагается сцена, в которой фильм впервые жанрово «раздваивается» (17:38–19:30), — музыка и титры «открывают» фильм спустя 17 минут после его начала.

Синопсис сцены на стыке эпизодов

После ночного свидания на льду Джоэл подвозит Клэм до дома и ожидает ее в машине. Среди утренних городских шумов пробивается какой-то тревожный звук, напоминающий сигнализацию. <...> Экран гаснет, шум утреннего города отступает. Ночь. <...> Джоэл за рулем. Он рыдает, словно ребенок. Начинаются титры, Джоэл едет по дождливому ночному городу, продолжая плакать.

Кадровая музыка: песня *Everybody's Gotta Learn Sometime*.

Джоэл вытаскивает кассету из приемника, и музыка обрывается.

Закадровая музыка: *Main Title*.

Джоэл выбрасывает кассету на улицу, паркуется возле дома. За Джоэлом, идущим от машины к дому, следят двое, слышны обрывки их диалога. Джоэл заходит в подъезд дома.

Здесь появляются элементы характерного для фантастики композиционного «расщепления», вплоть до разрыва в цепи событий фильма.

В начале сцены зритель видит экранный мир глазами главного героя — Джоэл опять «поет», и композиция *Everybody's Gotta Learn Sometime* вновь звучит на стыке кадровой и закадровой музыки. Но затем происходит перемена, начинается собственно фантастическое: точка зрения фильма переходит от первого лица (персонажа) к нейтральному третьему лицу (повествователю), свидетельствующему, что с героем начинает происходить нечто необычное¹⁶.

Событийный разрыв, неожиданная смена точки зрения и новый, неопределенный характер музыки оказываются знаками некой тайны, пока не проявленной в фильме. С этого момента фильм начинает разворачиваться в совершенно новом жанре фантастического повествования, с элементами как комедии, так драмы и триллера.

Следует отметить, событийный разрыв в начале фильма не привлекает столь сильно внимания зрителя, ожидающего объяснения позднее. А визуальный элемент по-прежнему разрешим в жанре комедии, где часто имеют место разного рода детективные и приключенческие истории, часто карнавально, пародийно обыгранные.

В результате ключевую роль в формировании «фантастического» диссонанса играет музыка.

Композиция начинается с восходящего оstinатного арпеджио арфы на аккорде Сm в первой октаве (пример 4, такты 1, 2). Темп (~135 bpm¹⁷), высокий регистр, минор и настойчивое повторение маленькой однообразной фигуры мгновенно передают напряжение, тревогу.

Тембр и фоноколористика¹⁸ здесь также имеют большое значение. Арфа, благодаря сверкающему, избыточному высоким частотам тембру и долгому отзвуку свободно вибрирующих струн, часто используется как знак таинственного и волшебного (подобно тому, как в визуальном ряду используется мерцающее освещение без видимого источника света). Близкая микрофонная запись подчеркивает атаку струны и создает особую близость, интимность — инструмент звучит негромко, но очень отчетливо. Реверберация окутывает тембр виртуальной акустикой, создавая образ таинственного большого пространства.

Эти музыкальные знаки подчеркивают совершенно новые знаки в визуальном ряду, которые иначе остались бы незамеченными и не прочитанными зрителем:

- сумеречная зимняя дорога (минорный лад);
- блуждающие по машине холодные отсветы фонарей (сверкающий тембр арфы);
- темнота и плохая видимость, крупные планы внутри тесной машины / таинственное пространство реверберации.

Так с первых звуков музыка утверждает произошедшую смену жанровой парадигмы. Дальше появ-

ляются мотивы кларнета (пример 4, такты 3, 4) и с ними — новые краски и смыслы: тембр деревянного духового и партия от двухнотных оstinатных наигрышей к клезмерным виртуозным гаммам, а затем простой, несколько насмешливой песенной мелодии с манерной низкой трелью в конце (пример 5). В следующем

предложении вступает гобой, а низкие деревянные духовые¹⁹ способствуют созданию нервной, комичной и в то же время таинственной атмосферы: флейта и кларнет «проносятся» нисходящими хроматическими пассажами, низкие инструменты играют отрывистый ямбический мотив из терций (пример 6).

Пример 4. Main Title. Начало сцены



Пример 5. Main Title. Мелодия кларнета



Пример 6. Main Title. Второе предложение





Пример 7. Main Title. Кода



Такое же смешение комического и таинственного происходит в гармонии. Мерцающие у кларнета $ba/$ а и bd то добавляют светлых красок (Es — лидийский, C — дорийский), то сгущают «темноту» гармонии (неаполитанская ступень Des , C — фригийский).

Композиция завершается в мрачных тонах: на минорной тонике в узком расположении, в нижнем регистре с угрожающим «рыком» низких деревянных духовых (пример 7). Замедление подчеркивает зловещую торжественность коды. В визуальном ряду в этот момент за Джоэлом следует машина с двумя неизвестными зрителю преследователями. Уходящий вверх тембр арфы и неуверенные молодые голоса создают ощущение некой неловкости, нелепости происходящего. Таким образом, в самой композиции есть элементы фантастической поэтики: в виде гротеска, сочетания страшного и смешного, серьезно-пугающего и комически-нелепого²⁰.

Помимо этих чисто музыкальных элементов само включение музыкальной композиции в сцену осуществляется в рамках фантастической поэтики. Композиция вводится ярким перформативным жестом с перемещением музыки между кадровым и закадровым содержанием. Первые кадры нового акта с плачущим в машине Джоэлом сопровождаются титрами и печальной в тон сцене песней *Everybody's Gotta Learn Sometime*. Песня в этих обстоятельствах безоговорочно воспринимается зрителем как заглавная музыкальная тема и как закадровая музыка. Спустя несколько секунд после начала сцены установившаяся событийная логика переворачивается: Джоэл вытаскивает кассету из приемника и песня прерывается. Образуется неожиданный смысловой диссонанс, который затем подхватывается и подчеркивается внутренним диссонансом и гротеском *Main Title*.

Кроме того, звучание этой музыки становится явным, открытым жестом повествователя (условной фигуры, источника нарратива). Повествователь как бы разоблачается неожиданным разрушением «четвертой стены»²¹, и с ним разоблачается нарратив как условная и обусловленная игра. Затем повествователь предлагает зрителю новую загадочную, детективную, фантазмагорическую историю.

Итак, мы рассмотрели три ситуации «фантастического диссонанса» в фильме с активным участием в них киномузыки. Интересно, что необычность, гротескность, «фантастичность» музыки во всех них играет незначительную роль. Бесспорно, существует особая музыкальная стилистика, характерная для фантастической образности. Ее свойство — смысловой диссонанс в рамках самой себя, что выражается в гротескных²², карнавальных²³, сюрреалистических²⁴ девиациях. Такая музыка может выражать фантастический «пограничный» мир, где «граница между физическим и ментальным, между материей и духом, между вещью и словом перестает быть непроницаемой» [5, 95]. Она позволяет поддерживать это «колебание» между двумя композиционными жанровыми структурами внутри произведения, так как содержит и чисто музыкальные элементы фантастической поэтики: тот самый общий для фантастического и детективного жанра гротеск, характер неопределенности, тайны, загадки.

В рассмотренных примерах лишь в *Main Title* звучат перечисленные элементы (например, неожиданные

фантазмагорические гармонические переходы, хроматические пассажи и волшебный верхний регистр арфы). В процессе развития фильма, по мере накопления фантастических элементов в визуальном ряду (спецэффектов, фантастических декораций и предметов) гротеск в музыке выступает в роли полисмыслового знака. Противоречия уходят и устанавливается жанр *чудесного*. Поэтому во всех рассмотренных ситуациях большую роль играет перформативный жест — местоположение музыки, ее синхронизация с видеорядом. В этом сказывается значительная разница фантастического жанра (чаще всего сейчас проявляющегося в триллерах, детективах, драмах) от другого, носящего название «фантастика»²⁵, но на самом деле чудесного жанра (эпическое фэнтези и фантастика, боевики и кинокомиксы).

Одной из главных перформативных кинокомпозиторских техник является пересечение музыкой «фантастического разлома» между закадровым и кадровым пространством, как в композиции *Phone Call*. Для этих пересечений уже существует ряд разработанных техник, подчеркивающих и вписывающих их в тело фильма: точки синхронизации с визуальным рядом (Джоэл останавливает музыку в кассетной магнитоле)²⁶, эффект «песни» или мюзикла (персонаж неожиданно начинает взаимодействовать с закадровой музыкой).

Другая техника — смена кинематографической точки зрения с помощью музыки.

Из работы Дж. Бриона над данным саундтреком видно, что в настоящее время композиторские техники

кинокомпозитора пополняются из области «музыкальной режиссуры» или «музыкальной редакции»²⁷. Именно это позволяет композитору работать не столько над саундтреком, сколько над музыкальным и звуковым образом всего фильма. Такие возможности особенно продуктивны в работе над фильмом «сложного» фантастического жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Динов В.Г. Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре. Санкт-Петербург: «Геликон Плюс», 2002. 368 с.
2. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Москва: Институт экспериментальной социологии, 1998. 159 с.
3. Остин Д. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Москва, 1986. С. 22–130. Т. 17.
4. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Перев. с франц. Б. Нарумова. Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999. 142 с.
5. Altman R. The American Film Musical. Indiana University Press, 1987. 386 p.
6. Casetti F. Theories of Cinema, 1945–1995. Austin: University of Texas Press, 1999. 378 p.
7. Chion M. Audio-vision: Sound on screen. Columbia University Press, 1994. 239 p.
8. DeLay J. The Synth Sounds of Twin Peaks: Part One — «Twin Peaks Main Theme» [Reverb.com [video; electronic] // youtube video-blog «Reverb». 2017. URL: https://youtu.be/m3iyo_xiq0g (accessed: 13.12.2018).
9. Fowler M. Sounds of the Future: A Historical Primer on Synths in Sci-Fi Movies [electronic] // Flypaper (Soundfly website). 2016. URL: <https://flypaper.soundfly.com/tips/sounds-future-history-primer-synths-sci-fi-movies/> (accessed: 10.12.2018).
10. Geoffrey K. Interview with Charlie Kaufman and Michel Gondry [electronic] // DVDTalk.com. 2004. URL: https://www.dvdtalk.com/interviews/charlie_kaufman.html (accessed: 12.05.2018).
11. Goldberg P. Interview: Keeping Score with Film and Television Composer Nathan Barr [electronic] // the Beat. 2018. URL: <https://www.premiumbeat.com/blog/interview-film-composer-nathan-barr/>
12. Gorbman C. Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987. 186 p.
13. Plante C. «Heroes» Creator Tim Kring Reveals His 3 Secret Inspirations for the Show [electronic] // Invers website. 2018. URL: <https://www.inverse.com/article/49673-heroes-producer-tim-kring-reveals-secret-inspiration> (accessed: 12.04.2018).
14. Redell T. The Sound of Things to Come: An Audible History of the Science Fiction Film. University of Minnesota Press, 2018. 448 p.
15. Sawdey E. Entering the Unknown with Film Composer Jon Brion [electronic] // Pop Matters. 2018. URL: <https://www.popmatters.com/interview-with-jon-brion-2524998837.html> (accessed: 10.10.2018).
16. Siegel E. The Subtle Genius of Jon Brion's Lady Bird Soundtrack [electronic] // Interview Magazine website. 2017. URL: <https://www.interviewmagazine.com/film/subtle-genius-jon-brions-lady-bird-soundtrack> (accessed: 20.10.2018).
17. Spence D. Jon Brion Interview. Composer/musician discusses working on the score for I love Huckabees [electronic] // «IGN» website. 2004. URL: <https://www.ign.com/articles/2004/09/30/jon-brion-interview> (accessed: 12.11.2018).

18. *Stamp J.* Here's What Happens When You Look for Truth: An Interview with Charlie Kaufman [electronic] // Life Without Buildings blog. 2008. URL: <http://lifewithoutbuildings.net/2008/10/charlie-kaufman-interview.html> (accessed: 10.05.2018).
19. *Stilwell R.J.* The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic // Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema. University of California Press, 2007. P. 184–204.
20. *Suderman P.* How Charlie Kaufman uses the extraordinary to explain the ordinary [electronic] // Vox. 2016. URL: <https://www.vox.com/2016/1/12/10750380/charlie-kaufman-absurdism-anomalia> (accessed: 12.07.2018).
21. The Sounds of Eternal Sunshine of the Spotless Mind [electronic] // Reverb Machine. 2017. URL: <https://reverbmachine.com/blog/eternal-sunshine-of-the-spotless-mind-behind-phone-call> (accessed: 12.10.2018).
22. *Whittington W.* Sound Design and Science Fiction. University of Texas Press, Austin, 2007. 285 p.

REFERENCES

1. *Dinov V.G.* Zvukovaya kartina: Zapiski o zvukorezhissure [Sound picture: Notes on Soundengineering]. Sankt-Peterburg: «Gelikon Plyus» [Saint Petersburg: Gelicon Plus], 2002.
2. *Liota J.-F.* Sostoyanie Postmoderna [The Postmodern Condition] Moskva: Institut eksperimentalnoy sotsiologii [Moscow: Institute of experimental sociology], 1998.
3. *Ostin J.* Slovo Kak Deystvie [How to Do Things with Words]. Novoe v zarubezhnoy lingvistike [What's New in Foreign Linguistics]. P. 22–130. Moskva [Moscow], 1986.
4. *Todorov Tsvetan.* Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu [Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre]. Moskva: Dom intellektualnoy knigi [Moscow: House of Intellectual Books], 1999.
5. *Altman R.* The American Film Musical. Indiana University Press, 1987. 386 p.
6. *Casetti F.* Theories of Cinema, 1945–1995. Austin: University of Texas Press, 1999. 378 p.
7. *Chion M.* Audio-vision: Sound on screen. Columbia University Press, 1994. 239 p.
8. *DeLay J.* The Synth Sounds of Twin Peaks: Part One — «Twin Peaks Main Theme» | Reverb.com [video; electronic] // youtube video-blog «Reverb». 2017. URL: https://youtu.be/m3iyo_xiq0g (accessed: 13.12.2018).
9. *Fowler M.* Sounds of the Future: A Historical Primer on Synths in Sci-Fi Movies [electronic] // Flypaper (Soundfly website). 2016. URL: <https://flypaper.soundfly.com/tips/sounds-future-history-primer-synths-sci-fi-movies/> (accessed: 10.12.2018).
10. *Geoffrey K.* Interview with Charlie Kaufman and Michel Gondry [electronic] // DVDTalk.com. 2004. URL: https://www.dvdtalk.com/interviews/charlie_kaufman.html (accessed: 12.05.2018).
11. *Goldberg P.* Interview: Keeping Score with Film and Television Composer Nathan Barr [electronic] // the Beat. 2018. URL: <https://www.premiumbeat.com/blog/interview-film-composer-nathan-barr/>.
12. *Gorbman C.* Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987. 186 p.
13. *Plante C.* «Heroes» Creator Tim Kring Reveals His 3 Secret Inspirations for the Show [electronic] // Invers website. 2018. URL: <https://www.inverse.com/article/49673-heroes-producer-tim-kring-reveals-secret-inspiration> (accessed: 12.04.2018).
14. *Redell T.* The Sound of Things to Come: An Audible History of the Science Fiction Film. University of Minnesota Press, 2018. 448 p.
15. *Sawdey E.* Entering the Unknown with Film Composer Jon Brion [electronic] // Pop Matters. 2018. URL: <https://www.popmatters.com/interview-with-jon-brion-2524998837.html> (accessed: 10.10.2018).
16. *Siegel E.* The Subtle Genius of Jon Brion's Lady Bird Soundtrack [electronic] // Interview Magazine website. 2017. URL: <https://www.interviewmagazine.com/film/subtle-genius-jon-brions-lady-bird-soundtrack> (accessed: 20.10.2018).

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

18. Stamp J. Here's What Happens When You Look for Truth: An Interview with Charlie Kaufman [electronic] // Life Without Buildings blog. 2008. URL: <http://lifewithoutbuildings.net/2008/10/charlie-kaufman-interview.html> (accessed: 10.05.2018).

19. Stilwell R.J. The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic // Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema. University of California Press, 2007. P. 184–204.

20. Suderman P. How Charlie Kaufman uses the extraordinary to explain the ordinary [electronic] // Vox. 2016. URL: <https://www.vox.com/2016/1/12/10750380/charlie-kaufman-absurdism-anomalia> (accessed: 12.07.2018).

21. The Sounds of Eternal Sunshine of the Spotless Mind [electronic] // Reverb Machine. 2017. URL: <https://reverbmachine.com/blog/eternal-sunshine-of-the-spotless-mind-behind-phone-call> (accessed: 12.10.2018).

22. Whittington W. Sound Design and Science Fiction. University of Texas Press, Austin, 2007. 285 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Дж. Кэмпбэлл и К. Юнг создали сценарий к американскому фэнтези-фильму «Темный кристалл» (*The Dark Crystal*, 1982). Также Дж. Кэмпбэлл был консультантом Дж. Лукаса в работе над сценарием «Звездных войн».

2. Особенно часто такие исследования предпринимаются не теоретиками, а практиками — композиторами, музыкантами, пытающимися воспроизвести эти техники [1; 2], но существуют и теоретические работы [3].

3. Жанры *необычного* и *чудесного* могут иметь много общего, но не сходятся по смыслу, придаваемому фантастическим образам. Если утверждается один жанр, другой неизбежно вытесняется.

4. Интересно, что это свойство касается фантастических жанров по всей «шкале» между необычным и чудесным. Так, в «необычном» жанре детектива часто обыгрывается мотив разоблачения сыщиком хитроумного преступника, стоящего за якобы сверхъестественным преступлением. А в «чудесном» жанре фэнтези-фильма или волшебной сказки то и дело встречаются иллюзии и превращения, разоблачающие и травестирующие то, что казалось явлением могучей сверхъестественной силы.

5. Этой проблеме, например, посвящены исследования киномузыки К. Горбман [6], французского киноведа М. Шиона [7, 66–94], американского кинорежиссера и киноведа Р. Олтмэна [8, 67].

6. «Destabilizing effect of experiencing the shift of perception» [9, 190].

7. Перформативным в лингвистике, философии, искусствоведении и культурологии называется высказывание, воздействие которого на референта совпадает с его произнесением, например, отдавание приказа, произнесение клятвы и обещания [10, 31; 11].

8. Знаменитый итальянский киновед Ф. Касетти, утверждает, что такая открытая перформативность является характерным свойством вообще всякого кинофильма, сочетающего «и то, как экранные изображения (и звуки) бесстыдно захватывают наши органы чувств, и то, в какой момент они дают нам осознать, что именно мы смотрим, и осознать сам факт того, что мы смотрим это» («both that moment when images (and sounds) on a screen arrogantly engage our senses and also that moment when they trigger a comprehension that concerns, reflexively, what we are viewing and the very fact of viewing it») [12] — то есть, что перед нами фильм, а не реальность (*примеч. автора статьи*).

9. «Инди»-фильмы (от англ. independent «независимый») — профессиональные художественные фильмы, которые производятся в значительной или полной мере вне системы основных киностудий. «Инди» отличаются по содержанию, стилю и приемам, так как режиссер и сценарист обладают значительно большей свободой от стилевых канонов, жанровых правил и имеют возможность экспериментировать.

10. М. Гондри занимался созданием видеоклипов для таких артистов и коллективов, как Björk, Radiohead, Beck, White Stripes.

11. «Gondry describes the music video as “the perfect medium to do kinetic or geometrical research” which can then be applied to feature films» [16].

12. Сцены стирания памяти героя решены в сюрреалистической стилистике, сочетающей несочетаемые элементы: в кадрах перемешиваются декорации, персонажи (в том числе и сам главный герой удваивается в кадре) и реплики из разных сцен и эпизодов фильма, экспрессивно используется свет, с помощью специальных эффектов гротескно искажаются лица и пространство.

13. В звуорежиссуре используется термин *детонация* — «плавание» звука по высоте, возникающее иногда в виниловых или пленочных записях из-за сбоев в скорости воспроизведения или физической деформации носителя.

14. Звучит Lata Mangeshkar, Mohammed Rafi — *Wada Na Tod, Mera Man Tera Pyasa*.

15. Исследование пересечения «фантастического разлома» в жанре мюзикла можно найти у американского режиссера и киноведа Р. Олтмана. [8, 67].

16. Именно повествование от третьего лица характерно для *чудесного* жанра, например, для волшебной сказки, где сверхъестественное не должно вызывать сомнений и казаться плодом воображения персонажа (что произошло бы в случае повествования от первого лица) [5, 72].

17. BPM (от англ. beats per minute «удары в минуту») — способ измерения темпа музыки в количестве ударов музыкального метра в минуту.

18. Фоноколористика — технология звукозаписи и обработки звука [21].

19. Вероятно, это тембры синтезатора *Talentmaker*, как и гитара в *Phone Call*.

20. Интересно, что в соответствии с нашей концепцией близости фантастического и детективного жанров, данная тема очень похожа по характеру на основную тему сериала «Чисто английское убийство» (*Midsommer murders*, 1997–2018), созданную композитором Джимом Паркером.

21. «Четвертой стеной» называется условная граница между зрителем и экранным или сценическим миром. «Ломка четвертой стены» — понятие, обозначающее непосредственное обращение экранного или сценического героя (либо автора в литературном произведении) к зрителю.

22. Например, в гиперболизации — чрезмерной простоте или сложности мелодии и гармонии, в подчеркнутой «телесности» — экмелике и модализмах в мелодике и гармонии, искаженных звукозаписью и обработкой тембрах или использовании конкретных звуков.

23. Например, в создании абсурдных стилей и полистилистик, инструментовках с нарочито экзотическим выбором тембров.

24. Сочетающих черты и техники, несочетаемые с точки зрения стиля, смысла, вкуса.

25. В англоязычном мире известного как «научная фантастика» — *science fiction* (sci-fi), либо «фэнтези» — *fantasy*.

26. Французский исследователь звука в кинематографе М. Шион отмечал точки особой семантической насыщенности киномузыки там, где происходит неожиданное совпадение музыки и видеоряда [7, 58]. Эти «точки синхронизации» соединяют закадровое и кадровое пространство в единой поэтической рифме, значимой для смысла фильма.

27. На Западе эта профессия называется «music editor». В настоящее время кинокомпозиторы либо берут на себя часть задач музыкального редактора, определяя положение музыки в фильме, либо работают с ним в тесном сотрудничестве [22].