

УДК 78.07 + 791.3
ББК 85.317 + 85.373(2)

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2-121-147
received 24.02.2021, accepted 29.06.2021

ТАТЬЯНА ИВАНОВНА НАУМЕНКО

Российская академия музыки имени Гнесиных
Москва, Россия

ResearcherID: N-7682-2017

ORCID: 0000-0002-0286-2339

e-mail: t.naumenko@gnesin-academy.ru

АНАСТАСИЯ АЛЕКСАНДРОВНА МОЛОЗЯ

Российская академия музыки имени Гнесиных
Москва, Россия

ResearcherID: AAQ-9809-2021

ORCID: 0000-0003-0952-3150

e-mail: a.molozya@gnesin-academy.ru

**«БЕЗЫМЯННАЯ ЗВЕЗДА»:
МУЗЫКА ЭДИСОНА ДЕНИСОВА
В ДИСКУРСАХ
НЕОБЫКНОВЕННОЙ ИСТОРИИ**

Аннотация. Статья посвящена телевизионному фильму «Безымянная звезда» (1978, режиссер М.М. Козаков, композитор Э.В. Денисов) как одному из немногих примеров экранного искусства, где музыка не просто поддерживает повествование, но выходит на первый план киноленты, становясь одним из её персонажей. Поэтому естественно, что фильм М. Козакова – Э. Денисова в данной статье рассмотрен сквозь призму его музыкальной концепции. В фокусе внимания оказываются некоторые индивидуально-авторские особенности, характеризующие киномузыку Денисова. В числе главных — принципиальная установка композитора на интеграцию музыки в единый текст кинопроизведения, непосредственным образом влияющая на его образно-стилевые характеристики и поэтику в целом. В этом русле анализируются различные интерпретации сюжета (точнее, основных его

линий — встречи главных героев, открытия новой звезды и т.д.), имеющие существенные расхождения в текстах разных авторов и непосредственных участников съемочного процесса; главные смысловые точки, подчеркнутые в фильме ключевыми словами («вокзал», «дизель-электропоезд» и т.п.); наконец, звуковой и музыкальный дизайн картины, создающий единую линию повествования. Обнаруживается особая роль звуковых деталей (шум поезда, вокзальный колокол и т.д.), сопровождающих повествование и придающих ему особую тщательность и достоверность. Отмечается, что драматургическим центром фильма становится импровизированное исполнение Симфонии, сочиненной одним из главных персонажей — учителем музыки Удрей. Значимость этого произведения в контексте повествования чрезвычайно велика: с Симфонией связаны решающие повороты сюжета, в ней соединяются интонации и лейтмотивы, определяющие общий эмоциональный тон картины. Эдисону Денисову удается в точности воспроизвести замысел Удри, создав детализированный интонационно-тематический профиль Симфонии, чему способствовала и искусная темброво-ритмическая дифференциация. Кроме того, он выстраивает музыкальную драматургию таким образом, что в момент звучания Симфонии актуализируются смысловые доминанты фильма, воплощенные в системе его главных звукообразов (тема Города, тема Моны и др.). В определенном смысле можно утверждать, что в этом фильме музыка становится чем-то большим, чем саундтрек в привычном понимании этого слова: она является неотъемлемой частью сюжета, проникает в реплики героев (повторяющееся упоминание английского рожка или рассказа о строении Симфонии). Во многом благодаря музыке, вносящей в действие фильма новые подтексты, романтическая комедия предстает как сложное неодноплановое произведение, обнаруживая непривычную грань творческого дарования одного из самых убежденных композиторов-авангардистов XX века.

Ключевые слова: композитор, саундтрек, анализ сюжета, драматургия, сло-воцентричность, звукообраз

UDC 78.07 + 791.3
LBC 85.317 + 85.373(2)

TATIANA I. NAUMENKO

Gnesins Russian Academy of Music
Moscow, Russia
ResearcherID: N-7682-2017
ORCID: 0000-0002-0286-2339
e-mail: t.naumenko@gnesin-academy.ru

ANASTASIA A. MOLOZYA

Gnesins Russian Academy of Music
Moscow, Russia
ResearcherID: AAQ-9809-2021
ORCID: 0000-0003-0952-3150
e-mail: a.molozya@gnesin-academy.ru

**NAMELESS STAR:
EDISON DENISOV'S MUSIC
IN THE DISCOURSES
OF AN UNORDINARY STORY**

Abstract. The article addresses the 1978 film *Nameless Star* (directed by Mikhail Kozakov, music by Edison Denisov) as one of the few examples of on-screen art in which music not only supports the story, but comes to the fore, becoming one of its characters. Naturally enough, in this article, *Nameless Star* is considered through the lens of its musical concept. The focus is on some of the composer's individual features that characterize his film music. Among the main ones is Denisov's fundamental idea about integrating music into a single canvas of a film work, which directly affects its figurative and stylistic characteristics and poetics in general. In this vein, the author analyzes various interpretations of the plot (or, rather, plotlines—the encounters of the main characters, the discovery of a new star, etc.), which have significant divergences in the texts of different authors and direct participants in the filming process; the main semantic points highlighted in the film by keywords (“station”, “diesel-electric locomotive”, etc.); and, finally, the film's sound and musical design shaping a single line of storytelling. The special role of sound elements (train noise, station bell, etc.) accompanying the narration

and endowing it with special thoroughness and authenticity is revealed. It is noted that the dramatic center of the film is an impromptu performance of the Symphony composed by one of the main characters—Mr. Udrea, music teacher. The significance of this artwork in the context of the narration is extremely high: decisive plot turns are associated with the Symphony; it combines intonations and leitmotifs that determine the overall emotional tone of the film. Edison Denisov manages to reproduce Udrea's intention to the finest detail, creating a nuanced intonation-thematic profile of the Symphony, thanks to, among other things, skillful timbre-rhythmic differentiation. Over and above, he structures musical drama in such a way that during performance of the Symphony, the semantic dominants of the film, embodied in the system of its main sound images, get actualized (theme of the city, Mona's theme, etc.). In a sense, the music here goes beyond being a mere soundtrack: it becomes an integral part of the plot, penetrating into the words of the heroes (recurring mentioning of the English horn or the story about the structure of the Symphony). Largely thanks to the music, which brings new implications to the film, the romantic comedy appears as a complex, multiplanar work, revealing an unordinary facet in the creative gift of one of the most convinced avant-garde composers of the 20th century.

Keywords: composer, soundtrack, plot analysis, drama, word-centricity, sound image

ВВЕДЕНИЕ

Состояние изученности киномузыки Эдисона Васильевича Денисова (1929–1996) — одна из странностей, каких, в общем, немало в отечественном музыкознании. Композитор, личность и творчество которого на протяжении десятилетий притягивали огромное внимание, «Моцарт двадцатого столетия», как его называли на Западе [1], в области киномузыки он так и остался композитором, не слишком заметным для исследователей. Такое положение сохраняется и в наши дни. Достаточно объемная литература, посвященная Денисову, продолжает расти в широком тематическом диапазоне: от биографических исследований до изучения музыкально-теоретических трудов [2; 3; 4]¹. При этом область прикладной музыки остается, как и прежде, за пределами серьезного аналитического интереса.

Между тем, эта часть наследия композитора — одна из самых представительных и многообразных. Тридцать лет (с середины 1960-х до се-

¹ Впрочем, и в области академической музыки некоторые западные исследователи считают Денисова композитором, чья музыка нуждается в переосмыслении, — в частности, Леон Ботстайн, главный редактор авторитетного журнала «The Musical Quarterly» (Oxford University Press) [5, p. 5].

редины 1990-х) Денисов был композитором Театра на Таганке; в течение тех же тридцати лет он работал в кино, написав музыку примерно к 70-ти фильмам различных жанров. В их числе — документальные и научно-популярные фильмы (около 30), художественные (кино- и телефильмы — в общей сложности 29), мультипликационные (3), фильмы-спектакли (7).

При этом композитор не слишком серьезно относился к этой части своего творчества («Не дай бог, кто-то начнет изучать мое творчество по кино или театру» [1]). Однако эти слова вряд ли следует воспринимать как оценку: и театральная, и киномузыка Денисова по большей части превосходят, а в некоторых случаях может рассматриваться в ряду вершинных достижений жанра. Тем не менее, его высказывания помогают понять то главное, что было определяющим в его оценке собственной киномузыки.

Среди десятков киноработ композитор выделял всего две или три. Главным в создании звукообраза фильма он считал способность музыки создавать собственный внутренний план, выражать то, что трудно выразить в словах. Его работа со звуковой дорожкой относится к тому типу, который определяется как «интерпретация изображения»: Денисов, как правило, не использует нейтральные, фоновые звучания, предпочитая «the emotional or empathetic synchronization image with sound» [6, p. 108]. В беседах с Д. Шульгиным композитор вспоминает совместную работу с режиссером В. Георгиевым, в содружестве с которым появились «Идеальный муж» (1980) и «Желание любви» (1993) — те немногие картины, которые Денисов считал своей композиторской удачей. В некоторых случаях он выделяет отдельные музыкальные эпизоды — например, в фильме «Опыт бреда любовного очарования» (1991), действие которого происходит в психиатрической лечебнице: «Там есть большие, а ближе к финалу — просто огромные, куски музыки, чуть ли не десятиминутные эпизоды, где почти нет слов и есть только одна почти сюрреалистическая по своей краске музыка» [7, с. 117].

В ряду любимых киноработ Денисов называет и музыку к телефильму «Безымянная звезда». Снятый в 1978 году режиссером Михаилом Козаковым по пьесе румынского драматурга Михаила Себастьяна, этот фильм стал одной из прекрасных страниц уходящего в небытие советского кинематографа рубежа 1970-х – 1980-х годов.

«Безымянная звезда» — действительно незаурядное произведение, достойное обстоятельного анализа. Этот фильм находится в числе сравнительно немногих примеров, где музыка не просто поддерживает

повествование, но выходит на первый план, становясь одним из персонажей фильма. Такая роль задана самим сюжетом: один из центральных персонажей — учитель музыки, сочинивший симфонию. «Больше, чем саундтрек»: эти слова, которыми композитор Сергей Невский обозначил одну из своих статей [8], в полной мере могли быть отнесены к музыке «Безымянной звезды», хотя Невский ее не упоминает. Впрочем, среди перечисленных им кинокартин, в которых рассматриваются различные случаи автономизации музыки, «саундтрек» Денисова все равно стоял бы особняком. Композитор был противником того, чтобы его музыка для кино звучала в концертном исполнении, в отрыве от кинопроизведения; он никогда не делал из нее сюит, хотя и считал, что в некоторых случаях музыкальный материал вполне это позволяет. З. Лисса справедливо отмечает, что «методы композиции киномузыки несколько отличаются от методов сочинения автономной музыки», подчеркивая, что два главных творца фильма — это режиссер и композитор [9, с. 302]. Сам Денисов объяснял свой творческий метод главенством режиссерского замысла: «Когда я пишу то, что считаю сам необходимым, то все это у меня выстраивается как естественный результат подчинения каким-то внутренне услышанным идеям, то есть здесь я только сам, здесь только мое, и я все это прекрасно слышу без всяких инструментов. И совсем другое дело в кино или в театре. Здесь я часто должен [...] надевать чужую, непривычную для меня маску» [7, с. 15].

Однако теперь, когда творческое наследие Денисова обрело новые смыслы, некоторые отступления все же случаются. Музыка из фильма «Безымянная звезда» стала исполняться на фестивале имени Эдисона Денисова, который проходит в Томске, на родине композитора, — то как визитная карточка мероприятия (2015) [10], то как одно из сочинений концертной программы (2019) [11]. Это показывает, что она все-таки шагнула за рамки кинотекста и приобрела свое собственное звучание, как бы композитор ни возражал против этого.

СЮЖЕТ И ВОКРУГ НЕГО

«Безымянная звезда», вошедшая в репертуар советских театров еще в 1950-е годы, до сих пор не теряет популярности. Сегодня она присутствует на театральных афишах и как пьеса, и как мюзикл, и как опера, и как балет. Вполне возможно, что ее триумфальной сценической судьбе в определенной степени способствовал успех фильма Михаила Козакова,

который даже в Румынии, на родине драматурга, признан лучшей экранизацией пьесы.

Популярность фильма и в самом деле была огромной. Этому способствовало все: удачный сюжет, великолепный актерский состав, работа режиссера и операторов, музыкальное сопровождение... Однако, несмотря на это, и о пьесе Михаила Себастьяна, и о фильме написано немного. Даже год создания первоисточника чаще всего указывается неточно — 1942².

Наиболее достоверные, хотя и чрезвычайно краткие сведения о пьесе и драматических обстоятельствах ее создания содержат «Дневники писателя» [12]. Упоминаний совсем немного — всего пять или шесть, но в них обозначена хроника от начала до завершения работы. Можно предположить, что трагические события, сопутствовавшие созданию «Большой Медведицы» (авторское название пьесы), до некоторой степени повлияли на установки ее автора и обусловили множественность возможных интерпретаций сюжета.

Одна из них представлена в статье Ю. Сороки «“Безымянная звезда”: провинция как социокультурная категория и способ восприятия города» (на украинском языке [13]), в русскоязычном варианте размещенная автором в его блоге [14]. В этой работе затрагивается только один, хотя и значимый аспект сюжета, — провинциальный город, символическое место, в контексте которого только и могла произойти подобная история. Этот аспект рассматривается как один из возможных ключей к пониманию произошедших событий, которые, по справедливому наблюдению автора, в основном считываются на основании внешних признаков: «Чаще всего краткое описание сюжета комедии М. Себастьяна (так определяет автор жанр произведения) сводится к тому, что избалованная скучающая столичная красавица соблазняет скромного провинциального учителя, влюбляется в него, но оказывается не в силах бросить прежнюю жизнь ради прекрасного возвышенного чувства. Такое своеобразное переворачивание известного принципа *chercher la femme* в духе доминантной маскулинности массовой культуры. С моей точки зрения, сюжет о том, как неожиданно нужны друг другу бывают столь далекие во всех отношениях (и в культурном, и в социальном, и в физическом) люди» [14].

Может быть, общепринятая трактовка и стала одной из причин того, что основная часть литературы о фильме — статьи в газетах и популярных журналах, рассуждения в социальных сетях и прочее, что, вслед за

² Пьеса окончена 21 декабря 1943 года; премьера состоялась 1 марта 1944.

Е.С. Зинькевич, можно было бы определить как «периферию культурного поля» [15, с. 659]. Однако по мере необходимости мы затронем и некоторые из этих источников.

Чрезвычайно стремительная любовная история, ясно очерченная и убедительно сыгранная, становится одним из главных центров притяжения, сдвигая на обочину некоторые другие линии. За этим романтическим фасадом становятся почти неразличимыми некоторые контексты и подтексты, разбросанные по всему пространству дискурсов (пьесы, сценария, фильма) и свидетельствующие, что в этой истории все не так уж просто.

Разногласия в прочтении сюжета начались с самого начала работы над фильмом. Прежде всего из-за них возникли трудности с актерским составом. Первоначально приглашенные на главные роли Марина Неелова и Олег Даль от участия в фильме отказались. Нееловой показалось неправдоподобным, что Мона, прекрасная изысканная дама, могла всерьез рассчитывать на счастливую жизнь с нищим провинциалом [16] — то есть ее не убедил основной сюжетный ход самой пьесы.

Это довольно примечательная позиция, ставящая под сомнение один из главных факторов интриги: в самом деле, что могло послужить причиной столь внезапной влюбленности? Напомним, что текущие обстоятельства, казалось бы, совсем этому не способствовали: Мона оказалась в незнакомом месте («в степи», по ее словам), ночью, без денег, в убогом жилище без удобств, в городе, где нужно скрывать свои чувства, где все следят друг за другом даже во время сна. Помимо этого, накануне она поссорилась с Григом, своим любовником; эта ссора стала причиной бегства из Синаи, что привело ее сначала в купе дизель-электропоезда, а затем на ночной вокзал заштатного городка. То есть, с одной стороны, Мона полностью лишена привычных ориентиров, а возникшая пустота нуждается в срочной компенсации. Но с другой, — почему такой компенсацией становится не обычное приключение («измена где-то на Большой Медведице», как определяет это состояние появившийся наутро Григ), а желание радикально и навсегда поменять свою жизнь?

Позиция Дала, напротив, касалась главным образом сценария (Александр Хмелик), в котором актер усмотрел отступление от глубинных идей первоисточника. В отличие от Нееловой, он увидел в этой истории не приключение светской дамы и бедного учителя, а трагический путь к катастрофе — «никакой звезды Мирову не открыл!» Именно поэтому он считал, что герою больше незачем жить.

В письме к М. Козакову от 30 января 1978 года Даль пишет: «Думаю, к сценарию, а тем паче к фильму надо подойти по мерке: “по Себастиану”, по пьесе “Безымянная звезда”» [17, с. 393–394]. Упоминание в одном ряду не только пьесы, но и автора, который выдержал все ужасы фашистского режима, чтобы трагически погибнуть в мае 1945 года под колесами грузовика, четко показывает фокус восприятия. Как бы ни было, в своем письме Даль сформулировал главные точки интерпретации, отсутствующие в тексте Хмелика. Приведем некоторые выдержки из этого документа.

1. Ужас.

Вот, на мой взгляд, движитель всей жизни этого города. Ему подчинено все и вся. Рождение, существование, любовь, ненависть и смерть.

Он проникает в жизнь людей незаметно для них и перерождает их. Этого в сценарии нет.

2. Страх.

Страх — как действие. Страшно от перемен. Страшно от непослушания и выпадения из навсегда заведенного, монотонного существования [...]

3. Жизнь.

Жизнь — это где-то там. Жизнь — это мчащийся экспресс [...]. Нельзя остановить жизнь — погибнешь. В буквальном смысле экспресс раздавил Мирою, когда тот попытался остановить его [...]. Все осталось, как было, и только не стало Мирою. Он улетел на свою звезду. Звезду, обретшую имя [...] Этого в сценарии нет.

4. Сумасшествие или любовь.

В этих двух обозначениях человеческих существований, по-моему, есть общее. Мирою сошел с ума здесь. Мона сошла с ума там. Они обязательно должны были соприкоснуться своими траекториями. (Орбитами.) Но они не соприкоснулись. Они столкнулись. Взрыв! (Неужто, кроме смерти Мирою, так-таки ничего с собой и не принесший?) Оять-таки не знаю. В сценарии этого нет.

5. Размышления о размышлениях [...]

Но вот в чем штука-то — никакой звезды Мирою не открыл! И книга это подтвердила! И ниточка, держащая его в жизни, порвалась, а потом встреча с Моной. Это бунт [...]

Недолговечен был сей бунт. Была ли вся эта история? Был ли такой город? Была ли станция, мимо которой каждый вечер проносился экспресс, и жители выходили встречать его? [...]

Еще раз подчеркнем: трагическая трактовка пьесы, к которой склонялся Олег Даль, была обусловлена единственным пунктом сюжета — Мирою звезду не открыл. Это означает, что все, на чем были основаны его главные стремления и что давало ему силу и внутреннее право на независимость, в один момент оказалось утраченным.

Однако М. Козаков выбирает иную линию интерпретации, уводя героя максимально далеко от той трагедии, которая могла бы получиться при иной расстановке акцентов. На некоторые обстоятельства в сюжете пьесы обращает внимание один из авторов блогосферы, Д. Филимоненков. Он сравнивает два имеющихся перевода пьесы — И. Константиновского и М. Степновой, сдвигая фокус на одно-единственное место, которое, однако, радикально меняет результат. Речь идет все о том же узловом моменте первоисточника: Мирою изучает только что полученный звездный каталог Ван Мерша — для него это последняя возможность убедиться в своем открытии. Филимоненков приводит оба перевода:

Перевод Степновой:

УЧИТЕЛЬ: Даже у него. Одно время я думал, что у Гершеля — но нет. У Гершеля там двойная звезда. Совсем другое. Только у него, единственного, она может быть, только у Ван Мерша.

То же место у Константиновского:

УЧИТЕЛЬ: Да. Одно время я думал, что у Гершеля, но оказалось, что нет. У Гершеля была двойная звезда — это совсем другое. Единственный, у кого она могла бы оказаться, — это он.

«Так “может быть” или “могла быть”? — задается вопросом автор. — Я совершенно четко помню этот момент на спектакле в Коляда-театре, актер сказал по Константиновскому, “могла быть”. Это не мелочь! Это суть роли! “Могла быть” — это значит, что ее там все-таки не оказалось! Это значит, что все, что интересует его в книге, он уже нашел!» [18].

Если эти рассуждения верны, то верно и другое: в этот вечер, перед самой остановкой поезда и появлением прекрасной незнакомки Мирою убеждается, что был прав в своих расчетах, что действительно совершил открытие мирового значения. И тогда получается, что Мона знакомится не просто с бедным школьным учителем, пусть и счастливым в своем мире отшельника-одиночки. Перед Моной — великий ученый. Она впервые видит его именно на этой высшей точке самоосознания, которое, надо признать, Мирою несет с редким достоинством и сдержанностью.

Только позже, побуждаемый самой незнакомкой, он рассказывает ей об открытой им звезде. Увлекаясь, он теряет самообладание, чем скорее пугает ее, чем привлекает. Мона даже пытается бежать — это важный момент; с него начинается отсчет, приближающий героев к минуте, когда их обоих настигает любовь. У дверей она едва не сбивает с ног господина Удрю, школьного учителя музыки. И дальше события начинают ускоряться и уплотняться, потому что выясняется еще одна удивительная вещь. Так же, как один провинциальный учитель открыл новую звезду, другой провинциальный учитель сочинил симфонию. Эти два события каким-то таинственным образом связаны, что подчеркивается репликой Удри («А почему бы ему ее не открыть? Написал же я симфонию»). Разумеется, он тут же начинает ее напевать, увлекаясь примерно как Мирою, только что пытавшийся рассказать о своей звезде. Удря поет для Моны — и она вовлекается, проникается этой музыкой, становится частью импровизированного исполнения. В какой-то момент действительно вступает оркестр, симфония обретает реальное звучание — и в нем становится ясно различим голос английского рожка. Его тема слегка контрастирует с главной партией, в ней слышен оттенок неопределенности и легкой тревоги, «эмоции томления», отсылающей к недосказанности звучаний вагнеровского «Тристана». Именно в этот момент Мону и Мирою и настигает состояние, которое, вероятно, определит всю их последующую жизнь, каким бы ни оказался поворот сюжета (Пример 1. «Безымянная звезда». Серия 2. 3 мин. 29 сек. – 4 мин. 57 сек.)³.

О КЛЮЧЕВЫХ СЛОВАХ

Обратимся к некоторым медиалингвистическим характеристикам фильма, его «вербальному измерению» [19, р. 7].

Фильм «Безымянная звезда» словоцентричен: об этом свидетельствует множество слов и словесных оборотов, выступающих в роли лейтмотивов. Они создают своего рода точки напряжения, вокруг которых группируются смыслообразующие события сюжета. В современных исследованиях вводится более широкое понятие «вокоцентричности» (D. Neumeier), рассматриваемое как фундаментальное свойство кино: «The narrative sound film is vococentric» [20, р. 24]. Это определение довольно точно отражает концепцию широко понимаемой музыкальности

³ См.: URL: <https://www.culture.ru/movies/544/bezymyannaya-zvezda> (15.06.2021).

фильма. Однако Денисов применяет несколько иной подход, в значительной степени ориентированный на смыслы словесного текста — это отличает различные области его творчества, обнаруживая себя и в прикладной музыке. Все то, что входит в интонационный комплекс того или иного звукообраза, состоит «на службе» у смысла: жанровые и тембровые решения, ладовые и ритмические характеристики. «Риторическая сила фильма» (М. Шион) [21, р. 172] усиливается во многом благодаря тому, что композитор работает, прежде всего, именно с ключевыми словами.

Соответственно, все главные события происходят вокруг нескольких узловых моментов, каждый из которых словесно обозначен либо принципиально не обозначен. «Безымянность» в этом фильме значит не меньше, чем именование: это дано нам уже в самом первом герменевтическом указателе [22], каким является название произведения. Нет имени у звезды, которую открыл учитель Мирою, нет имени у города, в котором разворачиваются события, наконец, нет имени у мадемуазель Куку — точнее, когда-то оно было, но потерялось и постепенно забылось. Забавно наблюдать, как в одной из финальных сцен Григ пытается угадать это имя, нарочито перебирая самые нелепые и напыщенные: Филофтеа, Евлампия, Эсмеральда... Потерянное имя в его понимании означает несбывшиеся надежды, отказ от себя («Я приветствую в вашем лице то, чем вы могли быть»).

В какой-то степени в ряду безымянных вещей оказывается и симфония Удри: настойчивые упоминания английского рожка, без которого исполнение теряет всякий смысл, выглядят как попытка придать ей черты индивидуальности и неповторимости. Типовые названия не спасают — ведь в мире достаточно симфоний, написанных в тональности ми-бемоль мажор и состоящих из Allegro, Andante, Scherzo и снова Allegro. Поэтому симфония Удри пока остается такой же невидимой и «безымянной», как звезда Мирою, существующая только в его голове.

Однако в каждом случае мы имеем дело с безымянностью различной природы: например, у мадемуазель Куку это следствие утраченного имени, которое было, но осталось где-то в прошлом, а у звезды (и симфонии) — совсем наоборот. Для них скоро все изменится: Удря получит английский рожок, а звезда в созвездии Большой Медведицы станет Моновой. И только город сохранит свой *status quo*: в концепции фильма он является носителем той «нулевой степени письма» (по Р. Барту), относительно которой можно наблюдать тектонические сдвиги сюжета.

Итак, «город» в контексте фильма становится первым рубежом, который позволяет оценить силу и масштаб происходящих изменений. На фоне «циклического бытового времени», как его определял М. Бахтин [23, с. 280], все события также носят повторяющийся характер. Упомянутая ранее статья Ю. Сороки углубляется в категорию «провинции», привлекая на поверхность ее нормы и правила: «Городское общество — “все люди” — встречаются в кинотеатре (по средам и пятницам), в парке, кафе, за игрой в покер. А по вечерам они собираются на вокзале насладиться новым зрелищем — дизель-электропоездом “Бухарест — Синая”. Он недавно включен в расписание и никогда не останавливается» [14]. Любое отступление, следовательно, становится нарушением этого заведенного порядка.

Автор отмеченной статьи пытается вписать концепцию этого города в литературную традицию XIX века, однако в такой трактовке сходитя далеко не все. Если у русских классиков провинциальный город насыщен живыми деталями, непосредственно влияющими на ход сюжета и поведение персонажей, то в фильме при ближайшем рассмотрении «город» оказывается, скорее, условным пространством, реальные характеристики которого то и дело заставляют усомниться в их достоверности.

Одна из таких характеристик — географическая: провинциальность «города» объясняется удаленностью от центра. Относительно его местоположения в фильме содержится только одно указание — расположение где-то на полпути от Бухареста до Синаи. Однако и этого достаточно, чтобы убедиться — «город» не такая уж и провинция, это, скорее, что-то вроде города-спутника: ведь расстояние даже между конечными точками маршрута составляет чуть больше 100 км. Таким же преувеличением кажутся и частые дожди, о которых говорит мадемуазель Куку в одной из заключительных сцен: здесь, на юге Европы, где так ярко светят звезды, дождливых дней бывает не более пяти в месяц.

Своего рода символами являются и жители города: начальник вокзала, его помощник, судья... На протяжении всего фильма развиваются и трансформируются лишь два образа — Мирою и Мона: случившаяся история имеет значение только для них.

Таким образом, условная заштатность «города» — это что-то вроде договоренности между авторами и зрителем, что обнаруживается уже с первых кадров. На фоне титров учитель Мирою идет на вокзал за своей книгой, которую ему должен привезти из Бухареста господин Паску, владе-

лец универсального магазина. Путь следования Мирою дает возможность зрителю немного познакомиться с видом городских улочек и домов, а задом, благодаря приятной музыке, настроиться на общий тон восприятия. «Титры» — первый звучащий эпизод в партитуре Денисова, первоэлемент всего саундтрека, в целом отмеченного интонационным единством. Он сообщает, что к происходящему не следует относиться слишком всерьез. Сам композитор подтверждал правомерность именно такого восприятия: «здесь музыка — вся на грани с таким изящным джазом» [7, с. 15–16].

Фрагменту с титрами предшествует еще один эпизод. Его местоположение в фильме — своего рода эпитафия — указывает на особую смысловую роль в структуре фильма. В кадре на фоне шума поезда видны лица горожан, восторженно приветствующих мчащийся экспресс: таким образом «дизель-электropоезд» по праву расположения («сильная позиция») оказывается словом даже более значимым, чем «город». «Кино началось с поезда — и до сих пор не может с него спрыгнуть», — говорит кинокритик М. Ратгауз, имея в виду почти неограниченные возможности этого замечательного драматургического объекта [24]. Это подтверждает и финал картины, в заключительном эпизоде которого школьницы в очередной раз пишут под диктовку мадемуазель Куку правило, запрещающее посещение вокзала в определенный час. Этот час — время, когда мимо их станции без остановки проходит все тот же «дизель-электropоезд»: произнесенное девочками вслух, это слово становится последним, какое звучит в фильме.

«Вокзал» — смысловой антипод «города», с ним связан самый яркий и массовый эпизод фильма. Для части горожан (например, гимназисток) это место оказывается запретным, что только усиливает его привлекательность. Однако для большинства жителей ежевечернее посещение вокзала, кульминацией которого как раз и становится проходящий электropоезд, является своего рода отдушиной, окном в иную жизнь. Примечательно, что именно Мирою, который сам никогда не участвует в городских гуляньях, пытается объяснить мадемуазель Куку истинные мотивы школьниц: «В таком захолустном городишке, как наш... вокзал — это настоящее море. Это порт, неизвестность, дали... Это жажда уехать, убежать в другие края, в другой мир».

Есть в сценарии фильма и фраза-обманка — «Ни одна звезда не отклоняется от своего пути». Это типичная ложная подсказка, обладающая, однако, эффективностью, если иметь в виду частоту ее цитирования в кон-

тексте различных интерпретаций сюжета. Вероятно, популярность этой фразы вызвана ее красотой и поэтичностью, однако к истинным причинам произошедшей истории она имеет лишь косвенное отношение. Мона оставляет Мирою вовсе не потому, что она — существо иных миров и ее судьба фатально predetermined. Мона — живая женщина со своими слабостями, страхами и сомнениями, а звездой она стала только на одну ночь и только для Мирою. Все остальные — и Григ, и мадемуазель Куку, и школьница Земфиреску, и даже учитель музыки Удря — находят в решении Моны вполне понятный здравый смысл, хотя, конечно, в нем тоже заключена не вся правда.

На самом деле Мона видит в Мирою не учителя-бедняка, а великого звездочета, открывшегося ей минувшей ночью. Она знает, что уж он-то точно никогда не отклонится от своего пути и поэтому хочет навсегда остаться для него единственной звездой, угаданной им в созвездии Большой Медведицы. Поэтому она покидает его. Это хорошо показано в прощальном диалоге героев, который от начала до конца задается и направляется Моной:

УЧИТЕЛЬ (вздвигнув): Ты уезжаешь, Мона?

МОНА: Да... я должна...

УЧИТЕЛЬ: Мона!

МОНА: Но я вернусь.

УЧИТЕЛЬ: Когда?

МОНА: Скоро.

УЧИТЕЛЬ: Завтра?

МОНА: Не знаю...

УЧИТЕЛЬ: Послезавтра?

МОНА: Не думаю.

УЧИТЕЛЬ: В воскресенье?

МОНА: Да... в воскресенье... Однажды в воскресенье...

УЧИТЕЛЬ: Ждать тебя?

МОНА: Конечно!

УЧИТЕЛЬ: На вокзале?

МОНА: Нет, на вокзале не надо. Я приду сюда. Жди меня здесь.

УЧИТЕЛЬ: Когда?

МОНА: Каждый вечер.

УЧИТЕЛЬ: Понимаю.

МОНА: Что ты понимаешь...

Здесь дано почти наглядное преобразование временного в вечное, где «воскресенье» из очередного дня недели превращается в «однажды в воскресенье», а конкретное время ожидания — в «каждый вечер». То же касается и места будущей встречи: конечно, это будет не вокзал и даже не дом Мирою; это будет загадочное «здесь» — тот истинный мир, в котором они только и могли повстречаться.

МУЗЫКА В ДРАМАТУРГИИ ФИЛЬМА

Саундтрек «Безымянной звезды» играет немаловажную роль в формировании общей концепции фильма. Его общая продолжительность довольно большая — около 30 минут. В зависимости от своего расположения она выполняет различные локальные функции: иллюстративную, композиционную, фоновую и т.д. Однако этим роль музыки, безусловно, не ограничивается, в чем нас убеждает более детальный анализ ее взаимодействия с видео- и вербальным рядами.

Партитура Денисова состоит из 28 номеров (№ 19 отсутствует, зато дважды встречается № 18). В фильме звучат почти все номера, которые даны практически без изменений, как в первоисточнике: возможны лишь их повторения или сокращенное звучание. Музыкальный ряд «Безымянной звезды» создавался Денисовым в короткие сроки: все фрагменты, кроме «Симфонии Удри» (№ 18), были написаны преимущественно в хронологическом порядке в период с 27 сентября по 13 октября 1978 года. Композитор сочинял их, руководствуясь уже снятым материалом. «Симфония» же была написана 4 июня, к началу съемок, т.к. предполагалось, что она будет звучать в кадре. Именно это и обусловило отмеченное выше интонационное единство саундтрека, все темы которого связаны с «Симфонией». Но для зрителя все происходит наоборот: главные интонации появляются постепенно, по мере развития сюжета, чтобы сойтись воедино в кульминационной точке фильма. Заметим, что при повторном просмотре звуковой образ фильма проступает более отчетливо, т.к. музыка становится более узнаваемой (роль зрительского восприятия в контексте поэтики фильма, особенно очевидная при повторных просмотрах, отмечается Д. Кулезич-Уилсон (Danijela Kulezic-Wilson)) [25, p. 125–126]. Однако здесь важен не только зритель (адресат) или установка на его предполагаемую реакцию. Переосмыслению подвергается сама временная концепция саундтрека: логика музыкального процесса, представляющая в линейной последовательности эпизодов, на деле оказывается совсем не такой од-

нозначной. Каждая тема благодаря интонационному сходству с главным музыкальным эпизодом начинает восприниматься как его предчувствие (в ахматовском смысле — «будущее, которое, как известно, бросает свою тень задолго перед тем, как войти, стучало в окно, пряталось за фонарями, пересекало сны»...).

В увертюре представлены основные звукообразы, которые располагаются, в основном, между двумя полюсами: первый связан с характеристикой бытовой сферы (провинциальный город, жители, их ежедневные привычки и ритуалы). Условно назовем его *темой Города*. Именно в этой части саундтрека композитор вводит тот тип сопровождения, который определяет как «музыку на грани с изящным джазом». Второй относится к образам возвышенным, романтическим — это будущая *тема Моны*. В начале между ними еще не наблюдается сильного контраста — он проявит себя позже, по мере развития событий. Оба звукообраза будут появляться в разных обличьях — интонационных, темповых, ритмических, регистровых, фактурных... На этом характере работы с материалом построен практически весь саундтрек.

В этом же разделе появляются и основные инструменты, которые будут сопровождать каждый из звукообразов на протяжении фильма: первый представлен преимущественно клавесином, флейтой, трубой, второй — кларнетом и скрипками. В некоторых сценах музыки либо очень мало (эпизод появления Моны), либо она и вовсе отсутствует (начальный эпизод, сцены в гимназии). Но есть и фрагменты, которые сопровождаются музыкой на всем протяжении: «Вокзал», сцена исполнения симфонии, вторая часть эпизода «На балконе», сцена «Утро», прощание Моны и Мирою.

Рассмотрим подробнее роль музыки в отдельных эпизодах и сценах.

«Вокзал» — самая массовая сцена фильма, его экспозиция. Здесь появляются все персонажи, за исключением Моны и учителя Удри, композитора. Случайным образом в этот день на вокзал приходит и Мирою: он перепутал время, когда владелец универмага Паску должен привезти ему заветную книгу. Чужеродность Мирою очевидна: убедившись в своей ошибке, он покидает вокзал, не дожидаясь прибытия дизель-электропоезда.

Основная часть эпизода «Вокзал» строится на вариационном развитии двух уже знакомых мотивов — темы Города и будущей темы Моны. Это довольно продолжительный эпизод (длится около десяти минут), крайние части которой представляют собой разговорные сцены с жителя-

ми города, а средняя — сцену проходящего мимо дизель-электropоезда, которого с таким нетерпением ждали горожане. Музыка среднего раздела вносит очевидный контраст: фантастическая мечта, неуловимость и полет противопоставляются однообразной монотонной реальности. В крайних разделах звучащие варианты двух названных тем, то вводясь в сцены, то неожиданно обрываясь, служат, в основном, фоном для разговорных диалогов. Средний же раздел целиком построен на новой музыкальной теме (назовем ее условно темой Поезда), интонационно близкой теме Города; разговоры на ее фоне отсутствуют. Тема Поезда сопровождает всю сцену: ее четкий и неизменный ритм, ясность и завершенность каждой фразы, один и тот же инструмент во всех произведениях (фортепиано соло) выразительно иллюстрируют движение. Поезд проезжает, но в воздухе остается витать запах дорогих духов; женщины начинают обсуждать прекрасные шляпки и бриллианты пассажирок. Однако очень быстро все успокаивается, горожане расходятся и возвращаются к своим обычным делам. Музыка выразительно иллюстрирует этот переход: начало репризы эпизода сопровождается музыкой импровизационного характера у фортепиано, построенной на интонациях темы Поезда (как отзвук, воспоминание), вскоре переходящий в тему Города. Следует добавить, что сцена обрамлена ударами в колокол, которые неизменно сопровождают сообщения о движении поезда и входят в единый звуковой образ всего эпизода (Пример 2. «Безымянная звезда». Серия 1. 11 мин. 56 сек. — 13 мин. 15 сек.⁴).

Отдельного упоминания заслуживает тембровое решение саундтрека. Денисов вообще уделял особое внимание тембрам, однако в фильме «Безымянная звезда», где отношение к выбору музыкальных инструментов входит в структуру сюжета, он выстраивает тембровую драматургию особенно тщательно.

Как уже отмечалось, интонационный материал на протяжении фильма постоянно преобразуется, изменяется, иногда почти до неузнаваемости. В музыке можно услышать тщательно скрываемое; в ней звучат мотивы утрат и сожалений, отсутствующие на видимом уровне сюжета. Так, например, тема Города чаще всего звучит у клавиесина, суховатое и механистичное звучание которого создает атмосферу унылой жизни городка, в котором ничего не происходит. Однако в момент, когда мадемуазель

⁴ См.: URL: <https://www.culture.ru/movies/544/bezymyannaya-zvezda> (15.06.2021).

Куку, тайно влюбленная в Мирою, подходит к его дому, эта же тема проводится у трубы в сопровождении арфы: на этот раз она звучит в миноре в медленном темпе и в ней слышится живая человеческая печаль. Неудивительно, что с развитием событий, связанных с Моной и Мирою, эта тема постепенно исчезает совсем.

Тема Моны чаще всего звучит у кларнета и струнных, самых чувственных тембров. В последнем разговоре с Удрей, практически в конце фильма, она звучит у трубы соло и наполнена глубокой прощальной тоской.

Тембровыми характеристиками Денисов наделяет также отдельные предметы и явления. Так, например, звукообраз *Книги*, играющей важнейшую роль в драматургии фильма, представлен звучанием вибратона (в момент, когда Мирою впервые ее открывает). В дальнейшем вибратон становится ее лейттембром, даже когда она отсутствует в кадре, — например, в момент приближения Паску к дому Мирою в сцене раздачи заказов. Тембр челесты сопровождает звукообраз *Звездного неба* (сцена на балконе). В этих двух случаях Денисов актуализирует «память тембра», его ассоциативные свойства: и вибратон, и челеста имеют в музыке собственную историю образных воплощений (море, движения планет, падающие капли...).

Попутно отметим и работу звукорежиссера, органично дополняющего звуковой дизайн фильма⁵. Это всевозможные шумы: грохот движущегося поезда, разговоры горожан, шум столовых приборов, стук каблучков, сверчки, лай собак, автомобильные сигналы. Особое место в этой шумовой партитуре занимает пение птиц⁶: это не просто звуки окружающей среды, а значимое средство выразительности, воплощение образа мечты. Например, в сцене диалога Моны и Грига большая часть разговора проходит в полной тишине, без посторонних звуков. И только в момент,

⁵ Ю. Михеева справедливо отмечает, что звуковая сторона фильма — пространство для выражения личного голоса автора: «Характеристики использованной музыки и речи, преобразованных, усиленных или искаженных шумов и звуков, расстановка интонационных акцентов или смысловых пауз могут помочь, прежде всего, в понимании эстетики, мировидения и мироощущения автора» [26, с. 15].

⁶ Этот момент нам представляется весьма примечательным в фильме, музыку к которому написал Э. Денисов. В 1969 году композитор стал автором электроакустического сочинения — «Пения птиц» для магнитной ленты и подготовленного фортепиано: в нем использовалась антология «Голоса птиц в природе» Б. Вепринцева. «Замечания к птицам» (название «Рабочих записей» Денисова) показывают, какое внимание композитор уделял звучанию каждого птичьего голоса, а также его местоположению в партитуре [27, с. 17].

когда Мона говорит о красоте и счастье новой жизни, звучит пение птиц, которое тут же умолкает после отрезвляющих реплик Грига (Пример 3. «Безымянная звезда». Серия 2. 35 мин. 08 сек. – 36 мин. 25 сек.⁷).

Таким образом, музыка берет на себя прорисовку некоторых деталей и подробностей, сообщая действию дополнительную достоверность и убедительность. Она же обозначает смысловые подтексты, позволяющие еще острее почувствовать глубину и многомерность происходящих событий.

Однако вернемся к главному музыкальному фрагменту фильма — «Симфонии». Приступая к ее сочинению, Денисов отталкивался от ритма, заданного самим драматургом, — это видно при сопоставлении количества слогов в тексте пьесы и партитуре. Так же внимательно композитор отнесся к неоднократному упоминанию английского рожка, как и других инструментов: в «Симфонии» звучат именно те группы, какие упоминает Удря, когда рассказывает Моне о своем сочинении. Единственное отступление — тональность звучащего фрагмента, до-минор вместо ми-бемоль мажора. Но ведь это 3-я часть, Скерцо, что подтверждается и темпом (*Moderato*, а не *Allegro*), и трехдольным размером. Кроме того, на это есть указание и в самом сценарии, в реплике Удри: «До *Scherzo* еще куда ни шло, но само *Scherzo* без английского рожка мертво! Вот смотрите. Сначала духовые... Потом скрипки... И теперь вступает английский рожок». В момент, когда Удря исполняет Симфонию, слушатель вдруг осознает, что в музыке композитора, в ее тематизме, уже все предугадано и подсказано: и появление Моны, и их любовь с Мирюю, и несбыточность этой любви.

Е. Купровская, рассуждая об этом фильме, признается: «Музыка меня по-настоящему поразила — особенно та сцена, где господин Удря, композитор, объясняет строение своей новой симфонии. Музыкальные темы будущего опуса так точно следовали за повествованием Удри, что я никак не могла понять, как же создателям фильма удалось найти в классическом репертуаре произведение, настолько соответствующее тексту персонажа. Фокус решался просто — “симфония” была мастерски скроена на “заказ” Эдисоном Денисовым [...]» [28, с. 5].

О том, почему выбор М. Козакова пал именно на Э. Денисова, можно только догадываться. Скорее всего, здесь повлияла известность Денисова как кино- и театрального композитора, знакомство с его работами и

⁷ См.: URL: <https://www.culture.ru/movies/544/bezymyannaya-zvezda> (15.06.2021).

общая установка на сильный творческий коллектив. Как бы ни было, в работе над музыкой к этому фильму Денисов остался верен себе как «композитору света» — так назвал его один из учеников, Дмитрий Смирнов. Еще в 1964 году Денисову удалось пройти путь создания произведения, ставшего воплощением абсолютного сияния — кантаты «Солнце инков». «Музыкальный свет ликует, переполненный самим собой», — писала об этом произведении Т. Чередниченко [29, с. 62]. Его отблески присутствуют и здесь, в этой истории, такой печальной, невозможной, несбыточной.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Фильм «Безымянная звезда» открывает для исследователя обширное поле интерпретаций. Слишком многие линии сошлись в этой, казалось бы, почти сказочной истории. Смена социокультурных контекстов позволяет по-иному взглянуть и на сам фильм, и на киномузыку Эдисона Денисова, все еще сохраняющую статус *terra incognita*, и, конечно, на первоисточник — пьесу Михаила Себастьяна. Читая смысл сквозь призму музыки, можно увидеть, как исключительная точность в деталях, сопровождающих значимые эпизоды, жесты, движения, образует свой собственный пласт выразительности. Вслушивание в эти детали — это, по сути, тот же способ восприятия музыки, о котором писал Себастьян в своих «Дневниках» («Я заставляю себя следовать ей фраза за фразой, звук за звуком. Я стараюсь идентифицировать и запоминать каждый инструмент»). Поэтому и подход к созданию звукового образа фильма обнаруживает не только тембровые предпочтения «заказчика», но шаг за шагом обозначает особые точки напряжения — даже те, которых в тексте, казалось бы, нет. Возможно, именно поэтому Денисов всегда возражал против концертного исполнения своей киномузыки — много лет работая в театре и кино, композитор знал истинную цену тому, что определяется как «сложный синтетический текст». Недаром он временами сожалел, что не стал режиссером. И, судя по всему, композитору был известен главный секрет такого текста. В научных терминах ему близко определение *slow reading* [30, р. 62], а в звуковой интерпретации фильма означает внимание к каждой значимой детали, подробности, нюансу. Собственно, для этого в кино и существует музыка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Велехов Л. Эдисон русской музыки // Радио Свобода: сайт. 2018. 12 мая. URL: <http://www.svoboda.org/a/29219131.html> (дата обращения: 12.02.2021)⁸.
2. Григорьева Г.В. Мои тридцать лет с Эдисоном Денисовым: воспоминания, документы, статьи. М.: Московская консерватория, 2017. 135 с.
3. Kouprovskaja-Bruggeman E. Edison Denisov. Château-Gontier: Aedam Musicae, 2016. 440 p.
4. Цареградская Т.В. Эдисон Денисов и музыкальная теория: «французский след» // Музыкальная академия. 2019. № 2. С. 188-194. URL: <https://mus.academy/articles/denisov-i-muzykalnaya-teoriya-frantsuzskiy-sled> (дата обращения: 28.02.2021).
5. Botstein L. Thinking about the Twentieth Century // The Musical Quarterly. 2018. Vol. 101. Issue 1. P. 1–5. DOI: 10.1093/musqtl/gdy012.
6. Buhler J., Neumeyer D. Hearing the Movies: Music and Sound in Film History. New York: Oxford University Press, 2018. 470 p.
7. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед. М.: Композитор, 2004. 430 с.
8. Невский С. Больше, чем саундтрек: музыка как главный герой фильма // Искусство кино: сайт. 2020. 01 октября. URL: <http://www.kinoart.ru/texts/bolshe-chem-saundtrek-muzyka-kak-glavnyy-geroy-filma> (дата обращения 12.02.2021).
9. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. 495 с.
10. Музыка из фильма «Безымянная звезда» открыла фестиваль имени Эдисона Денисова в Томске // ClassicalMusicNews.Ru: сайт. 2015. 10 октября. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/muzyka-iz-fil-ma-bezymyannaya-zvezda-otkryla-festival-imeni-edisona-denisova/> (дата обращения: 05.02.2021).
11. Международный музыкальный фестиваль «Классическое лето» имени Эдисона Денисова // Томская филармония: сайт. 2019. URL: <http://philharmonic.tomsk.ru/ru/component/content/article/4612-2019-04-05-16-55-15> (дата обращения: 05.02.2021).
12. Sebastian M. Journal 1935–1944: The Fascist Years. Chicago, IL: Ivan R. Dee, published in association with the United States Holocaust Memorial Museum, 2000. 672 p.
13. Сорока Ю. «Безіменна зоря»: провінція як соціокультурна категорія та спосіб сприйняття міста // Схід-Захід: Історико-культурологічний збірник. Випуск 15. Спеціальне видання: Проблеми історичної урбаністики / за ред. В. Кравченка та Г. Грінченко. Харків: ТОВ «НТМТ», 2011. С. 264–280.
14. Сорока Ю. «Безымянная звезда»: провинция как социокультурная категория и способ восприятия города // Блог Юлии Сороки на сайте LiveJournal. 2012. 25 марта. URL: <http://soroka70.livejournal.com/5131.html> (дата обращения: 10.02.2021).

⁸ Корпорация РСЕ/РС внесена Министерством юстиции Российской Федерации в реестр зарубежных средств массовой информации, выполняющих функции иностранного агента.

15. Зинькевич Е.С. «Прогулки» с Шостаковичем // Д.Д. Шостакович: pro et contra: Д.Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей: антология / сост. Л.О. Аюбян. Санкт-Петербург: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2016. С. 659–689.
16. Алексеева Т. Кто открыл «Безымянную звезду» // Моя семья. 2017. 27 июля. URL: http://www.moja-semya.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=9663:2017-07-27-15-21-03&catid=123:2012-09-04-10-00-32&Itemid=198 (дата обращения: 15.02.2021).
17. Письма. О. Даль — М. Козакову // Олег Даль: Дневники. Письма. Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2001. С. 393–394.
18. Филимонов Д.О. Тонкости перевода // LiveJournal: сайт. 2008. 03 ноября. URL: <https://fdo-eq.livejournal.com/218152.html> (дата обращения: 15.02.2021).
19. Skowronek B. Research of language in film. Media linguistic approach // Медиалингвистика. 2016. № 2 (12). С. 7–12. URL: <https://medialing.ru/research-of-language-in-film-media-linguistic-approach/> (дата обращения: 07.03.2021).
20. Neumeyer D. Meaning and Interpretation of Music in Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 2015. 336 p.
21. Chion M., Gorbman C. Audio-Vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press, 2009. 270 p.
22. Aleksandrov V. Hermeneutic Indices, Predication, Simile, Metaphor // Limits to interpretation: The meanings of Anna Karenina. Madison: University of Wisconsin Press, 2004. P. 44–48.
23. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 121–290.
24. Ратгауз М. От Люмьеров до Пон Чжун Хо: железная дорога в мировом кинематографе // Arzamas: сайт. 2017. 19 ноября. URL: <https://arzamas.academy/offline/rzd/rzd2> (дата обращения: 17.02.2021).
25. Kulezic-Wilson D. Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack. New York: Oxford University Press, 2019. 184 p.
26. Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе: на материале игровых фильмов 1950-х–2010-х гг.: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03. Москва, 2016. 53 с.
27. Денисов Э. Пение птиц. Партитура, фонограмма, материалы, интервью. М.: Композитор, 2006. 89 с.
28. Купровская Е.О. Мой муж Эдисон Денисов. М.: Музыка, 2014. 224 с.
29. Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
30. Lambek M. Slow reading // McGranahan C. Writing Anthropology: Essays on Craft and Commitment. Durham; London: Duke University Press, 2020. P. 62–65.

REFERENCES

1. Velekhov L. Edison russkoy muzyki. *Radio Svoboda: website*. 2018. 12 May. URL: <http://www.svoboda.org/a/29219131.html> (accessed 12.02.2021)⁹.
2. Grigorieva G.V. *Moi tridsat' let s Edisonom Denisovym: Vospominaniya, dokumenty, stat'i* [My thirty years with Edison Denisov: Memoirs, documents, articles]. Moscow: Moscow Conservatory, 2017. 135 p.
3. Kouprovskaia-Bruggeman E. *Edison Denisov*. Château-Gontier: Aedam Musicae, 2016. 440 p.
4. Tsaregradskaya T.V. Edison Denisov i muzykal'naya teoriya: "Frantsuzskiy sled" [Edison Denisov and musical theory: "The French trail"]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2019. (2), pp. 188–194. <https://mus.academy/articles/denisov-i-muzykalnaya-teoriya-frantsuzskiy-sled> (accessed 28.02.2021)
5. Botstein L. Thinking about the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*. 2018. 101 (1), pp. 1–5. <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdy012>.
6. Buhler J., & Neumeyer D. *Hearing the movies: Music and sound in film history*. New York: Oxford University Press, 2018. 470 p.
7. Shulgin D.I. Priznanie Edisona Denisova: Po materialam besed [Edison Denisov's confession: Based on interviews]. Moscow: Kompozitor, 2004. 430 p.
8. Nevskiy S. Bol'she, chem saundtrek: Muzyka kak glavnyy geroy fil'ma [Nevsky S. More than a soundtrack: Music as the main character of the film]. *Iskusstvo kino: website*. 2020. 1 October. <http://www.kinoart.ru/texts/bolshe-chem-saundtrek-muzyka-kak-glavnyy-geroy-filma> (accessed 12.02.2021)
9. Lissa Z. *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of film music]. Moscow: Muzyka, 1970. 495 p.
10. ClassicalMusicNews.ru. Muzyka iz fil'ma "Bezmyannaya zvezda" otkryla festival' imeni Edisona Denisova v Tomske [Music from the film "Nameless Star" opened the Edison Denisov Festival in Tomsk]. *ClassicalMusicNews.Ru: website*. 2015. 10 October. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/muzyka-iz-fil-ma-bezmyannaya-zvezda-otkryla-festival-imeni-edisona-denisova/> (accessed 05.02.2021)
11. Tomsk Philharmonic. Mezhdunarodnyy muzykal'nyy festival' "Klassicheskoe leto" [Tomsk International Music Festival "Classic Summer"]. *Tomsk Philharmonic: website*. 2019. <http://philharmonic.tomsk.ru/ru/component/content/article/4612-2019-04-05-16-55-15> (accessed 05.02.2021)
12. Sebastian M. *Journal 1935–1944: The Fascist years*. Chicago, IL: Ivan R. Dee, published in association with the United States Holocaust Memorial Museum, 2000. 672 p.
13. Soroka Yu. "Bezmyannaya zvezda": provintsiya kak sotsiokul'turnaya kategoriya i sposob vospriyatiya goroda ["Nameless star": Province as a socio-cultural category and a way of perceiving a city]. *Vostok-Zapad: Istoriko-kul'turologicheskii sbornik* [East-West: Historical and cultural collection]. 2011. (15), pp. 264–280. (In Ukrainian)

⁹ RFE/RL Corporation is registered by the Ministry of Justice of the Russian Federation in a list of foreign media acting as a foreign agent.

14. Soroka Yu. "Bezmyannaya zvezda": provintsiya kak sotsiokul'turnaya kategoriya i sposob vospriyatiya goroda ["Nameless star": Province as a socio-cultural category and a way of perceiving a city]. *Yulia Soroka's LiveJournal blog*. 2012. 25 March. <http://soroka70.livejournal.com/5131.html> (accessed 10.02.2021)
15. Zinkevich E.S. "Progulki" s Shostakovichem ["Strolls" with Shostakovich]. In L.O. Akopyan (Ed.), *D.D. Shostakovich: pro et contra* [D.D. Shostakovich: pro et contra] (pp. 659–689). Saint Petersburg: Russian Christian Academy for the Humanities, 2016.
16. Alekseeva T. Kto otkryl "Bezmyannuyu zvezdu" [Who discovered the "Nameless star"]. *Moya sem'ya* [My family]. 2017. 27 July. URL: http://www.moya-semya.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=9663:2017-07-27-15-21-03&catid=123:2012-09-04-10-00-32&Itemid=198 (accessed 15.02.2021).
17. Dahl O. Pis'ma: O. Dal'—M. Kozakovu [Letters: O. Dahl to M. Kazakov]. In Oleg Dahl, *Oleg Dal': Dnevnik, pis'ma, vospominaniya* [Oleg Dahl: Diaries, letters, memoirs] (pp. 393–394). Moscow: Tsentrpoligraf, 2001.
18. Filimonenkov D.O. Tonkosti perevoda [Subtleties of translation]. *LiveJournal: website*. 2008. 3 November. <https://fdo-eq.livejournal.com/218152.html> (accessed 15.02.2021)
19. Skowronek B. Research of language in film: Media linguistic approach. *Medialingvistika* [Media Linguistics]. 2016. Issue 2 (12), pp. 7–12. <https://medialing.ru/research-of-language-in-film-media-linguistic-approach/> (accessed 07.03.2021)
20. Neumeyer D. *Meaning and interpretation of music in cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2015. 336 p.
21. Chion M., & Gorbman C. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 2009. 270 p.
22. Alexandrov V. Hermeneutic indices, predication, simile, metaphor. In V. Alexandrov, *Limits to interpretation: The meanings of Anna Karenina* (pp. 44–48). Madison: University of Wisconsin Press, 2004.
23. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane [Forms of time and of the chronotope in the novel]. In M.M. Bakhtin, *Literaturno-kriticheskie stat'i* [Literary critical articles] (pp. 121–290). Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1986.
24. Ratgauz M. Ot Lyum'ero v do Pon Chzhun Kho: zheleznaya doroga v mirovom kinematografe [From the Lumières to Bong Joon-ho: railway in world cinema]. *Arzamas: website*. 2017. 19 November. <https://arzamas.academy/offline/rzd/rzd2> (accessed 17.02.2021)
25. Kulezic-Wilson D. *Sound design is the new score: Theory, aesthetics, and erotics of the integrated soundtrack*. New York: Oxford University Press, 2019. 184 p.
26. Mikheeva Yu.V. *Tipologizatsiya audiovizual'nykh resheniy v kinematografe na materiale igrovykh fil'mov 1950-kh–2010-kh godov* [Typology of the audiovisual solutions in the cinematography on the material of the live actions of the 1950's–2010's] (Doctoral thesis, Gerasimov Institute of Cinematography). Moscow, 2016. 53 p.
27. Denisov E. Penie ptits: Partitura, fonogramma, materialy, interv'yu [Birds singing: Score, phonogram, materials, interviews]. Moscow: Kompozitor, 2006. 89 p.

28. Kuprovskaya E.O. *Moy muzh Edison Denisov* [My husband Edison Denisov]. Moscow: Muzyka, 2014. 224 p.

29. Cherednichenko T.V. *Muzykal'nyy zapas: 70-e—Problemy, portrety, sluchai* [Musical stock: 1970s—Problems, portraits, cases]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 592 p.

30. Lambek M. Slow reading. In C. McGranahan (Ed.), *Writing anthropology: Essays on craft and commitment* (pp. 62–65). Durham; London: Duke University Press, 2020.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ТАТЬЯНА ИВАНОВНА НАУМЕНКО

доктор искусствоведения, профессор,
проректор по научной работе,
заведующая кафедрой теории музыки,
Российская академия музыки имени Гнесиных.
121069, Москва, улица Поварская, 30–36

ResearcherID: N-7682-2017

ORCID: 0000-0002-0286-2339

e-mail: t.naumenko@gnesin-academy.ru

АНАСТАСИЯ АЛЕКСАНДРОВНА МОЛОЗЯ

аспирант кафедры теории музыки,
Российская академия музыки имени Гнесиных.
121069, Москва, улица Поварская, 30–36

ResearcherID: AAQ-9809-2021

ORCID: 0000-0003-0952-3150

e-mail: a.molozya@gnesin-academy.ru

ABOUT THE AUTHORS

TATIANA I. NAUMENKO

D.Sc. in Art History, Professor,
Vice-Rector for Research
Head of the Music Theory Department,
the Gnesins Russian Academy of Music,
ul. Povarskaya, 30–36, 121069, Moscow

ResearcherID: N-7682-2017

ORCID: 0000-0002-0286-2339

e-mail: t.naumenko@gnesin-academy.ru

ANASTASIA A. MOLOZYA

PhD student in Musical Art,
the Gnesins Russian Academy of Music,
ul. Povarskaya, 30–36, 121069, Moscow

ResearcherID: AAQ-9809-2021

ORCID: 0000-0003-0952-3150

e-mail: a.molozya@gnesin-academy.ru