МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. А. Н. КОСЫГИНА (ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)»

На правах рукописи

Титова Татьяна Михайловна

ПОЭТИКА КИНОМУЗЫКИ ДЗЁ ХИСАИСИ

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор
Зайцева Марина Леонидовна

Москва
2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4

ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МУЗЫКИ В УСЛОВИЯХ МЕДИЙНОГО СИНТЕЗА ... 23

1.1. Экранный синтез. Проблематика функционирования музыки в системе медиатекста 23

1.2. Композиторские техники в киномузыке XX–XXI веков 29

1.3. Музыка в структуре анимационного фильма 34

ГЛАВА 2. ЭТАПЫ ТВОРЧЕСКОГО СОТРУДНИЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА ДЗЁ ХИСАИСИ И РЕЖИССЕРА ХАЯО МИЯДЗАКИ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ АНИМАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ 42

2.1. Хаяо Миядзаки и Дзё Хисаиси. Важнейшие события творческих биографий 42

2.2. «Мне много раз везло в жизни, но Дзё стал одним из главных везений»: история творческого сотрудничества режиссера Хаяо Миядзаки и композитора Дзё Хисаиси 47

ГЛАВА 3. ВЫРАЗИТЕЛЬНО-СМЫСЛОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ В ЭКРАННОМ ПОЛИСИНТЕЗЕ. МУЛЬТИ-МЕТАВСЕЛЕННАЯ МИЯДЗАКИ — ХИСАИСИ: АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ 59

3.1. «Навсикая из Долины ветров» Хаяо Миядзаки и Дзё Хисаиси (1984 г.). Основные принципы создания оригинального саундтрека к аниме 61

3.2. Основные принципы музыкальной драматургии анимационного фильма «Небесный замок Лапута» Дзё Хисаиси и Хаяо Миядзаки (1986 г.) 76

3.3. «Мой сосед Тоторо» (1988 г.). Творческая лаборатория композитора …… 87
3.4. Выразительно-смысловое значение музыки в анимационном фильме «Таинственное исчезновение Сэн и Тихиро» или «Унесенные призраками» Дзё Хисаиси и Хаяо Миядзаки (2001 г.) …… 109
3.5. Особенности взаимодействия музыкального, речевого и видео-рядов в анимационном фильме «Ходячий замок Хаула» Дзё Хисаиси и Хаяо Миядзаки (2004 г.) …… 122
3.6. «Ветер крепчает» (2013 г.). Подведение итогов …… 134
ЗАКЛЮЧЕНИЕ …… 150
ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АППАРАТ ИССЛЕДОВАНИЯ …… 159
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ …… 161
Приложение 1. Нотные примеры …… 189
Приложение 2. Иллюстративные материалы …… 223
Приложение 3. Список видеоисточников …… 248

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Сущность современного искусства во многом раскрывается при помощи понятий медиакультуры, медиаискусства и медиатекста. Начиная со второй половины XX века, в процессе развития высоких технологий и их вхождения в сферу искусства формируется медиакультура со своим специфическим художественным языком и разветвленной системой жанров (кинофильм, анимационный фильм, видеоклип, телепередача, компьютерная игра, рекламный ролик и др.). Жанры кино– и анимационного фильма, клипа на рубеже конца XX — начала XXI века стали основой медиаискусства, этого нового направления искусства, характеризующегося активным использованием медиатехнологий. Именно они становятся условием изменения облика традиционного искусства, вхождения его в новые цифровые и киберпространства. Применение медиатехнологий в процессе создания и трансляции художественных объектов изменяют масштабы и скорость развития коммуникативных процессов в искусстве: стремительно расширяется сфера зрительской аудитории, появляется возможность мгновенного распространения продуктов художественного творчества и изучения степени популярности данного произведения среди зрителей.

В результате внедрения в сферу искусства медийных технологий изменяется вся система художественного восприятия, трансформируются привычные формы диалога человека с миром искусства. Медиаискусство, как отмечает К.Е. Федорова, испытывает «границы человека как биовида», оно способствует формированию нового типа субъекта восприятия, в котором процесс познания во многом основывается на опыте интерсубъективных переживаний[1]. Медиатексты, создаваемые в рамках медиаискусства, представляют собой сложные, полижанровые структуры, синтезирующие

[1] *Федорова К. Е.* Техно-возвышенное как эстетический феномен современной культуры (на примере медиаискусства): автореф. дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.04. Санкт-Петербург, 2014. С. 4.

художественные языки и приемы выразительности различных видов искусства.

Анимационное кино заняло свою нишу в общем пространстве киноискусств. Представляется актуальным изучение роли музыки в драматургии анимационного фильма, выявление ее значения в создании художественного образа. Напомним, что введение звука в структуру немого кино первоначально воспринималось как признак разрушения художественности фильма за счет приближения его к реальности жизни. Предчувствие некоей эстетической угрозы возникало благодаря введению феномена кинозвука, создания стратегии взаимоотношений визуального и звукового рядов фильма на основе приемов синхронизации пластики и звучания (мимики актера и звуков его голоса). В анимационном фильме значение музыки и — в целом — аудиальности усиливается и меняется сам механизм соединения аудиального и визуального планов.

Существуют несколько основных направлений использования музыки в анимационном кино. Одно из них, характеризующееся техникой «микки маусинга», связано с первым применением звука в анимации в студии У. Диснея (1930-е г.)[2]. Музыка здесь приобретала значение «слуховой интерпретации, связок и пунктуации», усиления движений героев анимационного фильма[3]. Иную, выразительную, а не изобразительную, функцию выполняет музыка в отечественных анимационных фильмах, например, в фильмах режиссера Ю. Норштейна. Режиссер формировал сложный художественный образ на основе уникальных методов анимации (многоплановая съемка, применение целлулоидной технологии и проч.), позволяющих создать гибкий ритм движения в кадре, то замедляющийся, то сжимающийся, ускоряющийся. Музыка в его фильмах активно участвует в драматургии фильма, помогая не только создать пространство кадра, но и сформировать «акустический ключ», некий звуковой образ каждого

[2] *Асенин С. В.* Уолт Дисней / Тайны рисованного киномира. М.: Искусство, 1995. 313 с.
[3] *Гвон Гюн Гжа* Художественно-эстетическая специфика звука в анимационном кино: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. М., 2005. С. 10.

произведения (к примеру, углубляющая киноповествование тема Колыбельной как лейтмотив «Сказки сказок»).

Анимационные фильмы Хаяо Миядзаки являются произведениями, в которых музыка Дзё Хисаиси выполняет весьма важную роль в процессе создания художественного образа. Изучение особенностей звуковой драматургии анимационных фильмов, созданных этим творческим союзом, представляется актуальным, так как позволяет выявить основные тенденции развития жанра анимационного фильма, уяснить значение музыки в процессе формирования кинообраза. Обращение к поэтике кинокомпозиторского творчества Дзё Хисаиси позволяет глубже изучить не только отдельные композиторские техники и приёмы, но и выявить художественно-поэтическую основу его творческого метода, оценить эффективность избранных приемов в раскрытии замысла произведения.

Степень разработанности темы исследования. Исследование принципов взаимодействия музыки и видеоряда в киноискусстве в работах Ю.М. Лотмана[4], С. М. Эйзенштейна[5] стало важным этапом в формировании научного интереса к проблеме взаимодействия искусств в медиажанрах. Как правило, данная проблематика раскрывалась в рамках философии и эстетики (работы М.С. Кагана[6], Л.Б. Фрейверт[7]).

Различные параметры музыкальной драматургии освещены в многочисленных работах музыковедов В.А. Васиной-Гроссман[8],

---

[4] *Лотман М. Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 138 с.

[5] *Эйзенштейн С. М.* Мемуары: в 2 т. Том 2. Истинные пути изобретания. Профили / Сост., и коммент. Н. И. Клеймана, подгот. текста В. П. Коршунова и Н. И. Клейман, ред. В. В. Забродин. М.: Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997. 543 с.

[6] *Каган М. С.* Избранные труды. Том 3. Труды по проблемам теории культуры. СПб.: ИД Петрополис, 2008. 758 с.

[7] *Фрейверт Л. Б.* Ритмическая упорядоченность художественной формы: интермодальные принципы (на примере невербальных искусств) // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФ РАН, 2005. Вып. 1. С. 131–145.

[8] *Васина-Гроссман В. А.* Заметки о музыкальной драматургии фильма // Вопросы киноискусства. М.: Наука, 1967. Вып. 10. С. 209–225. См. также: *Васина-Гроссман В. А.* Музыка в кинофильме // Искусство кино. 1964. № 10. С. 57–62.

А.М. Цукера[9], Т.Ф. Шак[10], А.Ф. Мирошкиной[11]. Музыкальный элемент медийного синтеза получил свое освещение в работах последних десятилетий (труды В.Ф. Познина[12], Ю.Г. Цицишвили[13], И.И. Югай[14], К.Н. Рычкова[15], П.С. Волковой[16], М.Л. Зайцевой[17], О.И. Кускашева[18], С.В. Лавровой[19] и др.). Многочисленные интервью режиссеров,

---

[9] *Цукер А. М.* Микаэл Таривердиев. М.: Советский композитор, 1985. 288 с. См. также: *Цукер А. М.* Единый мир музыки. Ростов н/Д: Изд–во РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. 408 с.

[10] *Шак Т. Ф.* Закономерности музыкальной драматургии в аспекте драматургии медиатекста (к постановке проблемы) // Поиск. Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. М., 2009. Вып. №4 (24). С. 42–51. См. также: *Шак Т. Ф.* Сонатность как принцип построения композиции в киномузыке // Вестник Адыгейского гос. университета. Серия «Филология и искусствоведение». Майкоп: изд-во АТУ, 2010. Вып. 1 (57). С. 265–272.

[11] *Мирошкина А. Ф.* Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. Магнитогорск, 2017. 26 с. См. также: *Мирошкина, А. Ф.* Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования. Оренбург: ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2020. 244 с.

[12] *Познин В. Ф.* Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты: автореферат дис... доктора искусствоведения : 17.00.09. Санкт–Петербург, 2009. 46 с. См. также: *Познин В. Ф.* Роль звука в создании экранного времени и пространства. // ЭНЖ «Медиамузыка». 2018. № 9. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/9_1.html ; *Познин В. Ф.* О некоторых особенностях вприятия экранного звука // ЭНЖ «Медиамузыка». 2016. № 6. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/6_6.html

[13] *Цицишвили Ю. Г.* Музыка как драматургический фактор в киноинтерпретацнях романов Ф.М. Достоевского: дисс…канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов–на–Дону, 2013. 208 с.

[14] *Югай И. И.* Медиа искусство: истоки, специфика, художественные стратегии: автореферат дисс… доктора искусствоведения: 17.00.09. Санкт-Петербург, 2018. 40 с. См. также: *Югай И. И.* Новое медиаискусство: тенденции, специфика // Научное мнение. Филологические науки, искусствоведение, культурология: научный журнал. 2015. № 11. С. 35–38. *Югай И. И.* История и основные этапы развития медиа искусства // История науки и техники. 2018. № 5. С. 43–53.

[15] *Рычков К. Н.* Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории: дисс... канд. иск. : 17.00.02. Москва, 2012. 354 с.

[16] *Волкова П. С.* Музыка в современном кинематографе: к вопросу о реинтерпретации // Вестник Адыгейского государственного университета. 2009. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-v-sovremennom-kinematografe-k-voprosu-o-reinterpretatsii?ysclid=mgaeijhpff486998238

[17] *Зайцева М. Л.* Трактовка музыки оратории «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) в фильме Павла Семеновича Лунгина «Дирижер» // Траектория науки. 2016. № 7(12). С. 4.1–4.18. URL: http://oaji.net/articles/2016/3992-1476384054.pdf См. также: *Зайцева М. Л.* Явление синестезии как основа звукозрительной полифонии в киноискусстве // XI Международная научно-практическая конференция «Современные научные достижения — 2015». 2015. Том 5. Historie. Filosofie. С. 53–55.

[18] *Кускашёв О. И.* Генезис оркестровой музыки в кинематографии XX века. дисс. ... канд.искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2022. С. 37

[19] *Лаврова С. В.* Антитезы искусства digital-эпохи: живое / настоящее vs роботизированное / фальшивое // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2 (51). С. 66–80. См. также: *Лаврова С. В., Козырев А. О.* Актуальные тенденции развития креативных индустрий. Музыкальный минимализм в современном кинематографе // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. 2023. Т. 16. № 8. С. 1323–1330.

композиторов создают ценный фонд для изучения особенностей функционирования музыки в системе медиажанров[20].

Среди научных исследований, посвященных изучению звукового пространства кинофильма, отметим книгу «Эстетика киномузыки» З. Лиссы[21], диссертации «Музыка советского фильма: историческое исследование» Т.К. Егоровой[22], «Музыка в творчестве Ингмара Бергмана» Е.А. Калининой[23], «Формирование звуковых пространств в кинематографе» Е.А. Русиновой[24], «Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана» А.В. Тавризяна[25], «Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х — 2010-х гг.)» Ю.М. Михеевой[26], статьи советского и российского звукорежиссера Р.А. Казаряна[27].

Вопросы взаимоотношения аудио– и видеорядов в анимационных фильмах затронуты в работах И.П. Иванова-Вано[28], Н.Г. Кривули[29], Д.Н. Бабиченко[30], С.В. Асенина[31], Д. Голдмарка[32], Р. Койл[33], Ж. Сифианоса[34].

---

[20] *Асенин С. В.* (сост. и автор вступ. статьи). «Мудрость вымысла. Мастера мультипликации о себе и своем искусстве». М.: «Искусство», 1983. 176 с.

[21] *Лисса З.* Эстетика киномузыки. М., Музыка. 1970. 445 с.

[22] *Егорова Т. К.* Музыка советского фильма: историческое исследование: автореф. дис. ... д–ра иск. : 17.00.02. Москва, 1998. 39 с.

[23] *Калинина Е. А.* Музыка в творчестве Ингмара Бергмана : дисс…канд.искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2010. URL : http://www.dissercat.com/content/muzyka-v-tvorchestve-ingmara-bergmana

[24] *Русинова Е. А.* Формирование звуковых пространств в кинематографе. дисс. … д-ра искусствоведения: 17.00.03. Москва, 2021. 308 с.

[25] *Тавризян А. В.* Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана: дисс…канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2019. 277 с.

[26] *Михеева Ю. В.* Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.): дис… доктора искусствоведения: 17.00.03. М., 2016. 370 с.

[27] *Казарян Р. А.* Акустическое опосредование кадра // Киноведческие записки. 1992. №13. С. 21–25. См. также: *Казарян Р. А.* Звуковая перспектива // Киноведческие записки. 1992. №15. С. 110–119; *Казарян Р. А.* Эволюция форм киносинтеза // Искусство Кино. 1987/7. С. 107–123.

[28] *Иванов-Вано И. П.* Рисованный фильм. М. : Госкиноиздат, 1950. 87 с. См. также: *Иванов-Вано И. П.* Кадр за кадром // Мультипликация обретает звук. М.: Искусство, 1980. 250 с.

[29] *Кривуля Н. Г.* Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий: дис. … докт. иск. М., 2009. 494 с. См. также: *Кривуля Н. Г.* Лабиринты анимации. М.: Издательский Дом Грааль, 2002. 295 с.

[30] *Бабиченко Д. Н.* Искусство мультипликации. М.: Искусство, 1964. 115 с.

[31] *Асенин С. В.* Волшебники экрана. Эстетические проблемы современной мультипликации. М.: «Искусство», 1974. 288 с.

[32] *Goldmark D.* Tunes for ‘Toons: Music and the Hollywood Cartoon. Berkeley ; Los–Angeles ; London : University of California Press, 2005. 243 p.

[33] *Coyle R.* Introduction. Audio Motion: Animating (Film) Sound // Drawn to sound. Animation film music and sonicity ; ed. by R. Coyle. London, 2010. 264 p.

[34] *Sifianos G.* Esthétique du cinéma d'animation. Paris: Edition du Cerf; Edition Corlet. 2012. 310 p.

Этой же теме посвящено диссертационное исследование Гвон Гюн Гжи[35], однако в данной работе автором избран по преимуществу киноведческий подход, позволяющий проанализировать типовые соотношения звука и пластики в анимации, выявить в ней значение звуковых технологий. Проблема функционирования музыкальной классики в анимационных фильмах затрагивается в диссертации И.С. Бегизовой[36]. Звуковой эстетике голливудской и европейской анимации первой половины XX века посвящены исследования Т.А. Сапегиной[37].

Изучение творчества Д. Хисаиси обусловило привлечение трудов по культуре и искусству Японии и других стран Дальневосточного региона. Среди работ, посвященных исследованию различных аспектов художественной и музыкальной культуры стран Дальнего Востока (Япония, Китай, Корея), отметим научные труды У Ген-Ира[38], М. Риса[39], В.И. Сисаури[40], С.В. Айзенштадта[41], М.Ю. Дубровской[42], Г.Е. Светлова[43],

---

[35] *Гвон Гюн Гжа* Художественно–эстетическая специфика звука в анимационном кино: автореф. дисс. канд. искусствоведения : 17.00.03. М., 2005. 28 с.

[36] *Бегизова И. С.* Взаимодействие музыки и изображения в образной структуре мультипликационного фильма: дис. … канд. иск.: 17.00.02, 17.00.03. Тбилиси, 1985. 176 с.

[37] *Сапегина Т. А.* Классическая музыка в американской и европейской анимации первой половины XX века: дисс… канд. искусствоведения: 5.10.3. Москва, 2024. 253 с. См. также: *Сапегина Т. А.* Звуковая эстетика голливудских мультфильмов «золотой эры»: аудиовизуальные клише и юмор // Музыка и время. 2014. №10. С. 35–40. *Сапегина Т. А*. Диалог через океан: сюита из балета П. И. Чайковского глазами У. Диснея // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. №3 (38). С. 147–153.

[38] *У Ген-Ир* Традиционная музыка Дальнего Востока — Китай, Корея, Япония: историко-теоретический анализ: дис. ... д–ра иск.: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2011. 415 с. См. также: *У Ген–Ир* История музыки Японии в контексте музыкальной культуры Дальнего Востока // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. Том 9. № 46. С. 108–118. *У Ген–Ир* О «совершенной музыке» в странах Дальнего Востока // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. С. 156–161.

[39] *Риса М.* Взаимопроникновение двух музыкальных культур в XX–нач. XXI вв.: Япония – Россия: дис. … канд. иск.: 17.00.02. Москва, 2010. 270 с.

[40] *Сисаури В. И.* Роль континентальных заимствований в формировании национального стиля японской музыки // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности: Сб. научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1981. С. 127–143. См. также: *Сисаури В.* Японская инструментальная музыка Гагаку (генетические связи и процесс становления) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л.: Музыка, 1975. С. 202–223.

[41] *Айзенштадт С. А.* Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, испольнительской практики: дис. ... д–ра иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2015. 326 с.

[42] *Дубровская М. Ю.* Изучение музыкально-художественной культуры Японии как инновация российского высшего образования // Сибирский педагогический журнал. 2012. № 4. С. 89–94. См.

Ю.П. Медведевой[44], М.П. Герасимовой[45], Ю.Н. Даниловой[46], В.В. Хомченковой[47].

Особенности японской анимации и режиссерского искусства Хаяо Миядзаки нашли отражение в научных трудах отечественных и зарубежных исследователей. Среди них отметим монографии Г. Бертона[48], С.Дж. Нейпир[49], Х. Маккарти[50], Р. Гринберга[51], исследования истории, особенностей и направлений японской анимации Х. Миясита[52], К. Норриса[53],

---

также: *Дубровская М. Ю.* Музыкальная культура Японии как предмет изучения // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 19. С. 136–144.

[43] *Светлов Г. Е.* Путь богов: Синто в истории Японии / Г. Е. Светлов. Москва : Мысль, 1985. 240 с.

[44] *Медведева Ю. П.* Опера с китайским акцентом. О жанровой специфике сицюй // «Музыка в диалоге культур и цивилизаций». Сборник статей по материалам Международной конференции, посвящённой 70-летию Нижегородской консерватории. Н.Н., 2016. С. 401–408. См. также: *Медведева Ю. П.* «Китайский стиль» в музыке рубежа XIX - XX века // Современные проблемы музыкознания. 2020, № 2. С. 50–74.

[45] *Герасимова М. П.* Особенности художественной культуры в Японии // Ежегодник Япония. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-hudozhestvennoy-kultury-v-yaponii

[46] *Данилова Ю. Н.* Восприятие пространства и времени в японской культуре // Вестник КГУ. 2011. № 3. С. 78–82.

[47] *Хомченкова В. В.* «Свиток пожертвований». Пьеса театра Кабуки «Кандзинтё:» / В.В. Хомченкова // Японские исследования. 2024. № 1. С. 16–43.

[48] *Бертон Г.* Вселенная Хаяо Миядзаки / пер. с франц. Е. Чеботарева ; под ред. В. Борзова, Т. Трифонова. М.: Эксмо, 2021. 280 с. URL: https://books.yandex.ru/books/ntuGX5a2/read-online

[49] *Нейпир С. Дж.* Волшебные миры Хаяо Миядзаки / пер. с англ. А. Поповой. М.: Эксмо, 2019. URL: https://chitat-online.org/str/volshebnye-miry-hayao-miyadzaki-syuzan-neypir См. также: *Napier S.* World War II as Trauma, Memory and Fantasy in Japanese Animation // The Asia-Pacific Journal: Japan Focus. 2005. 10(S3). P. 114–121. URL: https://www.researchgate.net/publication/391513158_World_War_II_as_Trauma_Memory_and_Fantasy_in_Japanese_Animation ; *Napier S.* The Anime Director, the Fantasy Girl and the Very Real Tsunami // The Asia-Pacific Journal: Japan Focus. 2012. 10 (11). № 3. URL: https://www.researchgate.net/publication/391516510_The_Anime_Director_the_Fantasy_Girl_and_the_Very_Real_Tsunami

[50] *McCarthy H.* Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation // Stone Bridge Press, 1999. 239 p.

[51] *Greenberg R.* Hayao Miyazaki: Exploring the Early Work of Japan's Greatest Animator // Academia.edu. 2018. 188 p. URL: https://www.academia.edu/127830032/Hayao_Miyazaki_Exploring_the_Early_Work_of_Japans_Greatest_Animator

[52] *Miyashita H.* Animated Films by Disney and Miyazaki: Comparative Culture Study of «Alice in Wonderland», «Frozen», and «Spirited Away» // Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/36293282/Animated_Films_by_Disney_and_Miyazaki_Comparative_Culture_Study_of_Alice_in_Wonderland_Frozen_and_Spirited_Away_ См. также: *Miyashita H.* Comparative Motif Study between Japanese Folktales and Modern Manga and Anime. Case Study of «Spirited Away» // Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/31140735/Comparative_Motif_Study_between_Japanese_Folktales_and_Modern_Manga_and_Anime_Case_Study_of_Spirited_Away ; *Miyashita H.* How Shintoism and Buddhism Influenced the Creation of the First Japanese Manga and Anime Down Through Modern Times // Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/24543085/How_Shintoism_and_Buddhism_Influenced_the_Creation_of_the_First_Japanese_Manga_and_Anime_Down_Through_Modern_Times

З. Далила[54], Е.И. Катасоновой[55], Б.А. Иванова[56], научные статьи С. Ёнэяма[57], С. Сюнсукэ[58], П. Госсин[59], Л.Л. Трифоновой[60], К.И. Одеговой[61], Н.Б. Афанасова[62], Е.И. Гусева и Д.Г. Коваленко[63], М.Л. Теракопян[64], М. Курт[65], Р.Ю. Порозова[66], посвященные различным аспектам творчества Х. Миядзаки.

---

[53] *Norris C.* Manga, Anime and Visual Art Culture // The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture. Cambridge University Press, Yoshio Sugimoto (ed). Melbourne. 2009. P. 236–260. URL: https://www.academia.edu/947170/Norris_CJ_Manga_Anime_and_Visual_Art_Culture_The_Cambridge_Companion_to_Modern_Japanese_Culture_Cambridge_University_Press_Yoshio_Sugimoto_ed_Melbourne_pp_236_260_ISBN_9780521880473_2009_

[54] *Dalil Z.* Manga and Anime: a gateway to the Japanese culture // Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/29793501/Manga_and_Anime_a_gateway_to_the_Japanese_culture

[55] *Катасонова Е. И.* Мангамания // Восточная коллекция. 2007. №2. URL: http://orient.rsl.ru/assets/files/food/text/2007/2007_2_29/2007_2_katasonova_g.pdf См. также: *Катасонова Е. И.* Анимэ: вчера, сегодня, завтра // Япония. 2007. Ежегодник. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/anime-vchera-segodnya-zavtra

[56] *Иванов Б. А.* Введение в японскую анимацию. 2–е изд. Москва : Фонд развития кинематографии; РОФ «Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры», 2002. 336 с.

[57] *Yoneyama S.* Miyazaki Hayao's Animism and the Anthropocene // Theory Culture & Society. 2021. Vol. 38 (7–8). P. 251–266. URL: https://www.researchgate.net/publication/353815537_Miyazaki_Hayao's_Animism_and_the_Anthropocene#read См. также: *Yoneyama S.* Rethinking Human-Nature Relationships in the Time of Coronavirus: Postmodern Animism in Films by Miyazaki Hayao & Shinkai Makoto // The Asia-Pacific Journal: Japan Focus. 2020. Vol. 18 (16). URL: https://www.researchgate.net/publication/389924594_Rethinking_Human-Nature_Relationships_in_the_Time_of_Coronavirus_Postmodern_Animism_in_Films_by_Miyazaki_Hayao_Shinkai_Makoto?_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6Il9kaXJlY3QiLCJwYWdlIjoicHVibGljYXRpb24ifX0

[58] *Сюнсукэ С.* Тема природы в мировоззрении Хаяо Миядзаки — взгляд сквозь призму паназиатизма // Nippon.com Современный взгляд на Японию. URL: https://miyazaki-ru.livejournal.com/763399.html

[59] *Gossin P.* Animated Nature: Aesthetics, Ethics, and Empathy in Miyazaki Hayao's Ecophilosophy // Mechademia: Second Arc.Vol. 10, World Renewal. 2015. P. 209-234.

[60] *Трифонова Л. Л.* Мифопоэтический аспект творчества Х. Миядзаки // Культура. Духовность. ООО «Центр развития научного сотрудничества», 2013. С. 82–97.

[61] *Одегова К. И.* Культурные доминанты антиутопии в анимационном кинематографе Х. Миядзаки: синтез национального и наднационального // Культура и текст (ВятГУ). 2019. № 3 (38). С. 196–205.

[62] *Афанасов Н. Б.* Насекомые и дождь. Аниме за пределами человеческого // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2020. № 4. С. 36–51.

[63] *Гусев Е. И., Коваленко Д. Г.* Актуализация синтоизма как семиотического концепта в художественном мире Хаяо Миядзаки // Философия и культура. 2019. № 12. С. 35–42.

[64] *Теракопян М. Л.* Фантастический реализм Хаяо Миядзаки: Из чего состоят фильмы гения аниме // Искусство кино : Научный журнал ; Некоммерческое партнёрство «Редакция журнала «Искусство кино». 2009. № 9. URL: https://kinoart.ru/cards/fantasticheskiy-realizm-hayao-miyadzaki-iz-chego-sostoyat-filmy-geniya-anime

[65] *Курт М.* Экопоэзис и кино Миядзаки: поэтическое взаимодействие с природой и новая экологическая перспектива // Экопоэзис: экогуманитарные теория и практика. 2025. Т. 6. № 2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ekopoezis-i-kino-miyadzaki-poeticheskoe-vzaimodeystvie-s-prirodoy-i-novaya-ekologicheskaya-perspektiva

Поэтика киномузыки Дзё Хисаиси отражает режиссерскую творческую позицию Хаяо Миядзаки. Итогом работы композитора и режиссера стали произведения, в которых зрительный и музыкальный ряды слились в неразрывном единстве. Композиторский стиль Дзё Хисаиси обладает ярко выраженными чертами, позволяющими узнавать и выделять его произведения из массы современной киномузыки. Саундтреки, созданные Д. Хисаиси для фильмов Х. Миядзаки, не раз получали статус «культовых». На сегодняшний день произведения Дзё Хисаиси являются важной частью современного музыкального ландшафта. Между тем проблема теоретического осмысления поэтики киномузыки Дзё Хисаиси на сегодняшний день в отечественном музыкознании остается нерешенной. В зарубежной литературе специфике киномузыки Дзё Хисаиси посвящено лишь несколько научных статей и эссе. Это подтверждает актуальность и своевременность исследования поэтики киномузыки Дзё Хисаиси. Отправной точкой проведенного нами исследования стали авторские переводы трудов М. Беллано[67], О.Р. Русли[68], М. Лаанинена[69], П. Суини[70], а также многочисленных интервью Д. Хисаиси и Х. Миядзаки.

Стремление выявить драматургическое значение музыки Дзё Хисаиси в анимационных фильмах Хаяо Миядзаки определило постановку цели, задач и научную новизну исследования.

---

[66] *Порозов Р. Ю.* Репрезентация концепта «экология» в мирах Миядзаки Хаяо // Политическая лингвистика. 2023. № 3 (99). С. 155–165.

[67] *Bellano M.* The Parts and the Whole. Audiovisual Strategies in the Cinema of Hayao Miyazaki and Joe Hisaishi // Animation journal. 2010. Volume 18. P. 4–54. См. также: *Bellano M.* From Albums to Images. Studio Ghibli's Image Albums and their impact on audiovisual strategies // Trans. 2012. № 16. URL : https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_01.pdf

[68] *Rusli O. R.* Hisaishi'd Away: An Analysis of Joe Hisaishi's Film Scoring Technique // Wesleyan University Middletown, Connecticut. 2010. URL: https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=447e1145f0d457899d97c2313ffe37c31826b0fb

[69] *Laaninen M.* The Spirit of a Composer: An analysis of the works of Joe Hisaishi. 2020. URL: https://soar.suny.edu/entities/publication/ef6ae4cc-fc42-453e-ba31-7ad2efbf77c7

[70] *Sweeney P.* Miyazaki Hayao and Joe Hisaishi: Facilitating global appeal through the film score // Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/13310238/Miyazaki_Hayao_and_Joe_Hisaishi_Facilitating_global_appeal_through_the_film_score

Объект исследования — саундтреки в анимационных фильмах как часть Мульти-Метавселенной Миядзаки — Хисаиси.

Предмет исследования — поэтика киномузыки Дзё Хисаиси как явления национального и наднационального характера, особенности жанрово–стилевых, драматургических и композиционных решений в процессе раскрытия художественных образов анимационных фильмов Хаяо Миядзаки.

Целью данной работы является выявление музыкально-эстетических и стилевых констант поэтики киномузыки Дзё Хисаиси, метасюжетной логики и метакультурных смыслов саундтреков анимационных фильмов Хаяо Миядзаки.

Достижению данной цели способствовало решение следующих **задач**:

1) проследить историю творческого сотрудничества композитора Дзё Хисаиси и режиссера Хаяо Миядзаки в процессе создания анимационных фильмов;

2) вычленить сквозные образы и темы избранных анимационных фильмов, обосновать их художественно-эстетическую и этическую роль в контексте Мульти-Метавселенной Миядзаки — Хисаиси;

4) обобщить результаты анализа поэтики киномузыки Дзё Хисаиси, определить ее музыкально-эстетические и стилевые константы;

5) обосновать контекстность, интертекстуальность и полистилистичность как ведущие черты поэтики киномузыки Дзё Хисаиси;

6) выявить особенности экранного синтеза в фильмах Миядзаки — Хисаиси, выявить роль музыки в раскрытии художественного образа произведений;

7) определить особенности тематического развития основных лейтмотивов, смысловую и формообразующую роль лейттембров, лейтинтонаций в киномузыке Дзё Хисаиси;

8) обосновать оппозиционный характер соотношения лирического и драматического начал поэтики киномузыки Д. Хисаиси;

9) выявить спектр выразительных возможностей поэтики тишины в рамках музыкальной драматургии саундтреков Д. Хисаиси к избранным анимационным фильмам.

Теоретико-методологические основы исследования. Теоретической основой исследования стали концепции, изложенные в трудах отечественных и зарубежных ученых (Т.И. Корганова и И.Д. Фролова[71], Э.Л. Фрид[72], Т.К. Егоровой[73], Т.Ф. Шак[74], И.М. Шиловой[75], Дж. Хантли[76], З. Кракауэра[77], З. Лиссы[78], Р. Хикмана[79], М. Кука[80]).

Существенную роль в исследовании играет методология изучения поэтики литературы, при анализе которой в фокусе внимания оказываются «способы, которыми автор добивается своих результатов, а также то воздействие на читателя, которое производит применение этих способов на практике»[81]. Таким образом, специальными вопросами поэтики являются способы построения и комбинирования конструкции художественных произведений, художественные функции поэтических приемов с точки зрения их целесообразности, достижения того или иного художественного эффекта. Анимационные фильмы выдающегося японского режиссера Хаяо Миядзаки рассматриваются нами как нарратив, т.е. высказывание, нацеленное не только на понимание, но и на прочувствование. Опираясь на

---

[71] *Корганов Т. И., Фролов И. Д.* Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964. 351 с.
[72] *Фрид Э. Л.* Музыка в советском кино. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Л. : Музыка, 1967. 200 с.
[73] *Егорова Т. К.* Теоретические аспекты изучения музыки кино // Электронный научный журнал «Медиамузыка». 2014. № 3. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html
[74] *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино: автореф. дисс. … докт. иск.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2010. 47 с.
[75] *Шилова И. М.* Фильм и его музыка. М.: Советский композитор, 1973. 230 с.
[76] *Huntley J.* The technique of film music. Winter Park: Hasting house, 1969. 299 p.
[77] *Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 442 с.
[78] *Лисса З.* Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. 495 с.
[79] *Hickman R.* Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music. N.Y.: W.W. Norton, 2006. 526 p.
[80] *Cooke M.* A History of Film Music. Cambridge & N.Y.: Cambridge University Press, 2011. 584 p.
[81] *Кабыкина Ю. В.* Поэтика литературы // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Литературоведение: Реферативный журнал. 2006. Сер. 7. С. 29.

подход, предложенный Р. Бартом[82], исследуется в первую очередь не отдельно взятый саундтрек, его логика и структура, а образно-эмоциональные значения музыкальной сферы кинофильма в целом. Таким образом, киномузыка трактуется нами как органичная и неотъемлемая часть кинофильма, тесно взаимосвязанная с другими составляющими фильма (визуальным, шумовым и др.). Кроме того, киномузыка определяется нами как синестезийный комплекс эмоционально-чувственных воздействий, заложенный в основе художественно-поэтического метода композитора.

В анализе музыкальной поэтики киномузыки Дзё Хисаиси использован содержательно-смысловой подход. Такой метод связан с изучением музыкального произведения с точки зрения его образно-эмоциональных значений, с позиции «устремленности сквозь образные значения к предельному смыслу» или «аналитической устремленности к выражению духовных ценностей мира и жизни, бытийно-мировоззренческих универсалий, проявленных в музыкальном содержании»[83]. В русле содержательно-смыслового подхода наиболее значимыми в рамках данного исследования сткали работы В.В. Медушевского[84], Е.В. Назайкинского[85], В.Н. Холоповой[86], Л.П. Казанцевой[87].

Методы исследования. В диссертации применен комплекс методов, обеспечивших решение поставленных задач. В исследовании были применены как традиционные музыковедческие методы, так и методы структурного и режиссерского анализа саунда фонограммы как комплекса художественных средств. Использование данных методов в исследовании позволило выявить динамику композиторского и режиссерского подходов

---

[82] *Barthes R., Duisit L.* An Introduction to the Structural Analysis of Narrative // The Johns Hopkins University Press, 2016. New Literary History. Vol. 6, No. 2. On Narrative and Narratives (Winter, 1975). P. 237–272.

[83] *Ермакова С. С.* О трактовке музыкальной поэтики в отечественном музыкознании // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2017. № 3 (70). С. 6.

[84] *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки: исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.

[85] *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.

[86] *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства: учеб. пособие. СПб.: изд-во «Лань». 2000. 320 с.

[87] *Казанцева М. Л.* Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие. Астрахань: ИПЦ «Факел» ООО «Астраханьгазпром», 2001. 368 с.

в творческом тандеме Дзё Хисаиси и Хаяо Миядзаки, определить соотношение традиционного и новаторского в киномузыке Дзё Хисаиси.

В работе в процессе изучения поэтики киномузыки Дзё Хисаиси был применен *комплексный метод поэтического анализа киномузыки*[88]:

— музыкальная партитура рассматривалась не только в её взаимосвязи с визуальным рядом картины, но и в контексте индивидуального композиторского творчества, диалога режиссёра и композитора, национальных и исторических условий развития кинематографа, выявляя в творчестве мастера «подлинность уровня настоящей поэзии»[89].;

— комплексный анализ включал в себя анализ с*тилистический*, направленный на изучение источников музыкального материала, системы музыкально-выразительных средств, приёмов развития музыкального тематизма;

— в рамках комплексного анализа был применен с*равнительный анализ*, позволивший выявить и обобщить особенности музыкального ряда избранных анимационных картин, обосновать единство драматургических принципов взаимодействия видео– и аудиорядов фильмов.

— обращение к методам *структурно-содержательного анализа* было обусловлено необходимостью грамматического исследования выразительных средств музыки, содержательного рассмотрения музыкальных структур и жанров.

Вышеописанный метод комплексного анализа поэтики киномузыки не противоречит, а дополняет концепции, предложенные другими исследователями, помогает открывать новые перспективы в изучении актуальных вопросов в сфере киномузыки.

Материал исследования: музыка Дзё Хисаиси к анимационным фильмам режиссера Хаяо Миядзаки «Навсикая из Долины ветров» (1984 г.),

---

[88] *Платонова О. А.* Киномузыка: к проблеме комплексного анализа // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. №1 (55). С. 94.

[89] *Абдоков Ю. Б.* Киномузыка Бориса Чайковского: «тембровая оптика» и «визуальная акустика» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 112.

«Небесный замок Лапута» (1986 г.), «Мой сосед Тоторо» (1988 г.), «Унесенные призраками» (2001 г.), «Ходячий замок Хаула» (2004 г.), «Ветер крепчает» (2013 г.).

Положения, выносимые на защиту:

1) В результате многолетнего сотворчества режиссера Х. Миядзаки и композитора Д. Хисаиси была сформирована масштабная фэнтезийная Мульти-Метавселенная, характеризующаяся единством концептуального и изобразительно-звукового пространства.

2) Мифопоэтическая основа анимационных фильмов Х. Миядзаки является отражением философских взглядов режиссера, стремящегося раскрыть острые проблемы современности на примере анимационных антиутопий («Навсикая из Долины ветров»), экотопий («Небесный замок Лапута»), драматических антивоенных историй («Ходячий замок Хаула») и найти выход из цивилизационного тупика в обращении к опыту мифологических и сказочных историй.

Сквозным персонажем Мульти-Метавселенной Миядзаки–Хисаиси является Тоторо (фильмы «Мой сосед Тоторо», «Ведьмина служба доставки» и др.), ставший логотипом и культовым талисманом студии «Гибли». Тоторо стал символом с ярко выраженным национальным обликом и транслирующим важные в условиях современности социальные идеи экологического равновесия. Для раскрытия характера персонажа Тоторо как доброго хранителя леса Д. Хисаиси использовал лейттембр флейты–окарины с ее «волшебным» идиллическим звучанием. Тема полета в семиосфере анимационных фильмов Миядзаки и Хисаиси также обретает статус сквозной и имеющей широкий спектр смысловых коннотаций. Ее поэтический потенциал раскрывается в разнообразных сказочных и реалистических ситуациях («Ведьмина службы доставки», «Ходячий замок Хаула», «Унесенные призраками», «Навсикая из Долины ветров», «Небесный замок Лапута»). В саундтреках указанных фильмов Д. Хисаиси сформировал целый комплекс лейттем полета (наиболее проработана система вариативного

развития данного типа лейттем в фильмах «Навсикая из Долины ветров» и «Ветер крепчает»).

3) Поэтика киномузыки Д. Хисаиси поливалентна, она основывается на приемах романтической и авангардной эстетик, фольклорного творчества. В саундреках Хисаиси используются приемы контрастного противопоставления сил добра и зла, гармонии и дисгармонии, выраженных средствами академических, романтических и авангардных композиторских техник, противопоставления жанров, приемов звукоподражания, колорирования звучания инструментального ансамбля искусственными тембрами.

4) В саундтреках анимационных фильмов при помощи системы выразительных средств Д. Хисаиси выстраивает линию антагонистического противостояния добра и зла, мира и войны на уровнях:

— художественного стиля (романтизм — экспрессионизм),

— жанра (вальсовость, песенность — маршевость),

— метроритма (рубато — жесткость регулярной пульсации),

— тембра (естественные тембры инструментов симфонического оркестра и фольклорной традиции — электронные инструменты).

5) Основными чертами поэтики киномузыки Д. Хисаиси является ее контекстность, обусловленная видеорядом и монтажным ритмом, интертекстуальность и полистилистичность, проявляющиеся во введении в кинопартитуру музыкальных цитат–символов для расширения образно–эмоционального пространства сцены, формирования в ней широкого ассоциативного шлейфа, в тембральной эклектике, чередовании фрагментов академического звучания симфонического оркестра с эпизодами в джазовой или фольклорно-этнической оркестровке, с привлечением электронных инструментов. Интертекстуальность и полистилистичность киномузыки Д. Хисаиси тесно переплетаются с феноменом мультикультурализма в режиссерской работе Миядзаки. Такое сочетание способствует созданию

уникальных образцов японской анимации, отличающихся органичным синтезом национального и наднационального.

6) Киномузыка Д. Хисаиси базируется на приемах лейттематического, лейтгармонического и лейтттембрового развития. Разветвленная и вместе с тем целостная система лейтмотивов, скрепляющих поток музыкальной мысли, придает композиционную стройность киномузыке Д. Хисаиси, выявляет близость драматургических решений к практике европейской оперной музыки XIX в. Регулярное использование лейтгармонии («подписи» композитора — нисходящей, зачастую с параллельными квинтами в басу последовательности аккордов) становится драматургическим и стилистическим приемом киномузыки Д. Хисаиси, позволяющим добиться единства авторского стиля и придать лейтгармонии функцию авторской интонации, реплики, некоего пронизывающего разные сюжеты личностного взгляда.

7) Композитор использует широкий спектр выразительных возможностей тишины в рамках музыкальной драматургии анимационных фильмов, что во многом обусловлено традицией японской культуры и искусства. Длительные ферматы, паузы в различных эпизодах кинопартитур можно сравнить с концептом «ма» (間, букв. — «пробел, пауза»), в котором нашли преломление синтоистские и буддийские традиции медитативного безмолвия как способа самопознания и выстраивания гармоничного сосуществования человека с социумом, миром природы, Вселенной.

8) Отличительной чертой экранного полисинтеза в фильмах Миядзаки — Хисаиси является достижение синергии при взаимодействии музыкального и визуального рядов анимационных фильмов, в них музыка драматургически обогащает, преобразует и расширяет кинопространство аниме.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые:

— выявлена стратегия творческой работы режиссера Х. Миядзаки и композитора Д. Хисаиси над созданием концептуальной основы анимационных фильмов;

— выделены сквозные образы и темы избранных анимационных фильмов, обоснована их художественно-эстетическая и этическая роль в контексте Мульти-Метавселенной Миядзаки — Хисаиси;

— выявлено взаимовлияние видеоряда и музыки в анимационных фильмах Миядзаки — Хисаиси;

— обоснованы контекстность, интертекстуальность и полистилистичность как ведущие черты поэтики киномузыки Дзё Хисаиси;

— проанализирована система лейтмотивов и выявлена ее роль в музыкальной драматургии избранных анимационных фильмов с привлечением фрагментов клавиров Д. Хисаиси, большинство из которых подробно изучены впервые;

— детально рассмотрены музыкально-эстетические и стилевые константы поэтики киномузыки Дзё Хисаиси с опорой на многочисленные нотные материалы;

— определен оппозиционный характер соотношения лирического и драматического начал поэтики киномузыки Д. Хисаиси;

— выявлен спектр выразительных возможностей поэтики тишины в рамках музыкальной драматургии саундтреков Д. Хисаиси к избранным анимационным фильмам.

Теоретическая значимость исследования обусловлена введением в научный обиход ранее неизученных сведений об основных принципах создания оригинального саундтрека к аниме на примере анимационных фильмов режиссера Хаяо Миядзаки и композитора Дзё Хисаиси. Впервые проведена аналитическая работа, которая позволила выявить методы работы композитора над музыкальной партитурой анимационного фильма, позволяющие добиться композиционного единства, расширить смысловое

пространство звукового ряда (использование системы лейтмотивов и лейттембров, введение цитат-символов и др.). Обосновано, что интертекстуальность и полистилистичность музыкальной партитуры Хисаиси тесно переплетаются с феноменом мультикультурализма в режиссерской работе Миядзаки, что способствует созданию уникальных образцов японской анимации, отличающихся органичным синтезом национального и наднационального. Теоретическое значение работы заключается также в том, что в ней намечены пути дальнейшего изучения стратегий развития японского анимационного искусства, выявления специфики взаимодействия музыкального и визуального планов анимационного текста, определения концептуальных основ его музыкальных элементов.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования материалов исследования в учебных курсах музыковедческих и киноведческих отделений (факультетов) российских средних и высших образовательных учреждений. Результаты работы могут быть полезны для подготовки просветительских программ по культуре и искусству современной Японии.

Достоверность исследования подтверждается обширным теоретико–методологическим базисом исследования, использованием разнообразных эмпирических данных, полученных в ходе проведенной аналитической работы, обращением к широкому кругу первоисточников (ноты, интервью Д. Хисаиси и Х. Миядзаки) и научных работ в области киноискусства.

Апробация результатов исследования. Результаты исследования получили апробацию в процессе занятий со студентами на кафедре сольного пения и хорового дирижирования Института «Академия имени Маймонида». Основные положения исследования изложены на следующих международных научных конференциях: «Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы» (г. Москва, 2020 г.); «Музыкознание: искусство, культура, образование» (г. Москва, 2023 г.).

Основные положения научно-квалификационной работы (диссертации) опубликованы в 8 печатных работах, 4 из которых – в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России.

Структура диссертации обусловлена целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, списка видеоисточников, двух приложений. Работа изложена на 249 страницах машинописного текста, содержит 36 нотных примеров и 47 рисунков. Список видеоисточников включает 10 наименований, список литературы включает 237 библиографических и электронных источников.

ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МУЗЫКИ В УСЛОВИЯХ МЕДИЙНОГО СИНТЕЗА

1.1 Экранный синтез. Проблематика функционирования музыки в системе медиатекста

Медиакультура XX–XXI веков привлекает пристальное внимание современных ученых. Особый интерес представляет ее «эстетический, психологический, социокультурный потенциал и характер влияния медиажанров на процессы формирования нравственных и культурных ценностей современного человека»[90].

Медиакультура является комплексным явлением, в котором особую роль играет киномузыка. Анализируя феномен киномузыки, следует особенно учитывать контекст социокультурного пространства, а также практику киноиндустрий. Именно они обеспечивают масштабность феномена киномузыки, становящейся, по мнению Н.Б. Кирилловой и Е.А. Вошевой, «наряду с музыкальной классикой, масскультом, с традициями музыкального фольклора» важной частью фоносферы современного искусства[91].

Ключевым понятием, отражающим суть современного медиаискусства, является медиатекст, который представляет собой «разновидность художественного (синтетического) текста, сложную поливидовую и полижанровую структуру, организованную через систему элементов — визуальных и звуковых (вербальные, музыкальные, шумовые) — на основе их иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности,

---

[90] *Зайцева М. Л., Титова Т. М.* Художественно-эстетическая специфика использования фортепиано в акустическом пространстве киномузыки Джо Хисаиши // Траектория науки. 2016. № 12 (2). С. 7.1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvenno-esteticheskaya-spetsifika-ispolzovaniya-fortepiano-v-akusticheskom-prostranstve-kinomuzyki-dzho-hisaishi/viewer

[91] *Кириллова Н. Б., Вошева Е. А.* Феномен киномузыки в социокультурном пространстве и в практике современных творческих индустрий // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 35.

смысловой интерпретации»[92]. Аудиоряд, состоящий из речевых, шумовых, музыкальных фрагментов, обретает дополнительные смыслы в процессе взаимодействия с видеорядом, становясь частью медийного синтеза.

Так, исследование принципов взаимодействия музыки и видеоряда мы находим в работах Ю.М. Лотмана[93], С.М. Эйзенштейна[94]. Можно выделить наиболее важные характеристики музыки, существующей в системе медиатекста:

— контекстность музыкального ряда;

— детерминированность киномузыки визуальным рядом;

— обусловленность музыкального ряда монтажным ритмом фильма.

Анализ киномузыки, как правило, сопряжен со специфическими трудностями. Чаще всего это связано с труднодоступностью текста, а также с различными ипостасями музыки к фильмам. Понимание функциональных свойств и семантических характеристик музыки в контексте игрового, анимационного или документального кино возможно лишь при учете всего многообразия механизмов формирования художественного образа в процессе взаиодействия аудио– и видеорядов фильмов.

В диссертационных исследованиях отечественные музыковеды предлагают различные термины для обозначения форм функционирования киномузыки. Так, в диссертации О.И. Кускашёва вводятся термины «формы бытования» или «адаптивные версии» киномузыки. В научной работе К.Н. Рычкова предлагается термин «ипостась» для характеристики домонтажного и послемонтажного вариантов музыки к фильму [95].

Значительный опыт анализа кинотекстов накоплен в российском искусствоведении. Прежде всего, внимание исследователей было

---

[92] *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино: автореф. дис. … доктора искусствоведения : 17.00.02. Ростов–на–Дону, 2010. С. 8.

[93] *Лотман М. Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 138 с.

[94] *Эйзенштейн С. М.* Истинные пути изобретения. Профили. Москва: Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997. 543 с.

[95] *Рычков К. Н.* Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории: дисс… канд. иск. : 17.00.02. Москва, 2012. С. 48.

сосредоточено на творчестве выдающихся советских и российских режиссеров (С.М. Эйзенштейна, Г.Н. Данелии, А.А. Тарковского, А.С. Кончаловского, Н.С. Михалкова, А.Н. Сокурова, Ю.Б. Норштейна и др.) и композиторов, сотрудничавших с ними (С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов, Э.Н. Артемьев, Б.А. Чайковский, Г.А. Канчели, А.П. Петров, А.Г. Шнитке и др.).

Обращаясь к истории кинематографа, напомним, что введение звука в структуру немого кино первоначально воспринималось как признак разрушения художественности фильма за счет приближения его к реальности жизни. Предчувствие некоей эстетической угрозы возникало благодаря введению феномена кинозвука, созданию стратегии взаимоотношений визуального и звукового рядов фильма на основе приемов синхронизации пластики и звучания (мимики актера и звуков его голоса). Однако в дальнейшем были оценены возможности, представившиеся современному искусству благодаря переходу от немого к звуковому кино. Как с восторгом отмечал в 1936 г. В. Беньямин, это открыло «такой взгляд на мир, который прежде был просто немыслим»[96]. Однако осознание всего выразительного потенциала звукового кино наступило не сразу: «по существу, — отмечает Л. А. Зайцева, — только к началу шестидесятых, пройдя длинный путь к творческой самостоятельности, оно легализовалось на экране в качестве выразительного средства, способного вести диалог с героями — от автора и вместо него»[97].

Как подчеркивает Е.А. Русинова, «в обобщенном виде эволюцию звука в кино можно представить как движение от “оживления” пространства кинозала *внеэкранным* озвучиванием (музыкой, голосом, шумами), последующего технического освоения записи на пленку (“перенесения” на экран) звучания *внутрикадрового* и *закадрового* пространства — до

---

[96] *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. С. 46.

[97] *Зайцева Л. А.* Экранный образ времени оттепели (60–80–е годы): монография. М., СПб.: Нестор–История, 2017. С. 135–136.

выражения сложных звуковых образов и взаимосвязей большого количества “объективных” и “субъективных” пространств, формирующих общее *изобразительно-звуковое пространство* фильма»[98].

Вопросы организации звукового пространства в кино — и анимационных фильмах не так часто рассматривались в отечественном и зарубежном искусствоведении и музыковедении, исследовательского материала по данной теме пока недостаточно, хотя некоторые работы все же затрагивают эту тему.

Режиссер Ингмар Бергман в своей книге «Бергман о Бергмане» писал, что «кинематограф и музыка родственны на основе временной природы и ритмической организации этих видов искусства»[99]. М.Б. Ямпольский отмечает, что существуют определенные традиции национальных киношкол в подходе к подбору киномузыки[100]. Для российской кинематографии характерна опора на академические традиции формирования музыкальной драматургии фильмов, задействование богатого арсенала оркестрового звучания, для американской и итальянской школ свойственно доминирование популярной музыки в концептосфере фильмов. Французская и индийская киношколы часто обращаются к национальным традициям при выборе музыкального тематизма и инструментария[101].

Анализ истории кинематографии, проделанный в отечественном искусствоведении и музыковедении, убедительно доказывает, что «киномузыка с зарождения и до нашего времени прочно опиралась на фундамент академической музыки, как прикладной, так и автономной»[102]. Представляется важным рассмотреть основные научные подходы к анализу киномузыки в отечественном музыковедении.

---

[98] *Русинова Е. А.* Формирование звуковых пространств в кинематографе: дисс. … д–ра искусствоведения: 17.00.03. Москва, 2021. С. 4–5.
[99] *Бергман И.* Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и в кино. М.: Радуга, 1985. С. 10.
[100] *Ямпольский М. Б.* Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. Москва, 1992. №15. С. 80–110.
[101] *Беркова Н. Н.* История анимационного искусства. Алма-Аты: Алматы, 2001. С. 37.
[102] *Кускашев О. И.* Академическая музыка и киномузыка: общее и различное // Музыка и время. 2022. № 3. С. 43–44.

В первую очередь, следует выделить два основополагающих понятия, принятые в искусствоведении и музыковедении — понятие автономной музыки и понятие прикладной музыки (киномузыка, поп–музыка, культовая музыка, танцевальная музыка и т.п.). Эти два понятия, как правило, противопоставляются друг другу.

Как отмечает в своей диссертации О.И. Кускашёв, «искусство аккомпанемента — важный генетический исток киномузыки, базирующийся в прикладной музыке». Автор дает дефиниции типам музыки, отмечая, что «если автономная музыка самозначима, то прикладная музыка вторична, зависима от сюжета. Автономная музыка имеет цельную композицию, прикладная музыка — дискретную. Автономная музыка основана на оригинальном тематическом материале, прикладная тяготеет к цитатности»[103]. К данной точке зрения присоединяется Т.Ф. Шак, также подчеркивая в своих исследованиях, что «специфические особенности киномузыки обусловливают ее прикладной характер»[104].

Кроме того, важным представляется подчеркнуть, что автономная музыка всегда оказывала значительное влияние на формирование и развитие киномузыки. Это влияние можно разделить на два основных типа: непосредственное влияние (цитаты, которые используются как заимствования в киномузыке) и опосредованное влияние (стилистическое воздействие на музыку кинокомпозиторов).

Возрастающие возможности киномузыки в контексте современного искусства отмечаются исследователями, обосновывающими тенденцию расширения форм ее бытования: киномузыка способна «приобретать черты автономной музыки, хотя от прикладного характера, вероятно, полностью

---

[103] *Кускашёв О. И.* Генезис оркестровой музыки в кинематографии XX века. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2022. С. 37.

[104] *Шак Т. Ф.* Методология анализа музыки кино (к постановке проблемы) // Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы межд. науч. конференции / ред.–сост. К.Н. Рычков. М.: Научно–издательский центр «Московская консерватория», 2014. С. 23.

избавиться не может»[105]. Киномузыка, по мнению К.Н. Рычкова, «в фильме проявляет себя как прикладная, но в концертных обработках становится самостоятельной, насколько это возможно»[106]. Таким образом, дискуссии по поводу самостоятельности некоторых форм бытования музыки продолжаются и данный вопрос в современном искусствоведении и музыковедении пока остается открытым.

Киномузыка, являясь продуктом киноиндустрии, формирует уникальный пласт музыкальной и, в целом, медиакультуры, сближая академическую и массовую культуру. Феномен киномузыки заключается, с одной стороны, в элитарности классического искусства и, с другой стороны, в узнаваемости массовой культуры[107]. Как указывает в своих трудах советский и российский музыковед, доктор искусствоведения А.М. Цукер[108], «индифферентное отношение к массовой музыке создаёт одностороннее представление о музыкальной культуре прошлого и настоящего»[109]. Представляется обоснованным мнение ученого о том, что «такое отношение создает упрощенную картину сегодняшней музыкальной культуры, не учитывающую активные диффузные процессы, которые происходят между академическим и массовым музыкальным искусством»[110].

Опираясь на концепцию взаимодействия академических и массовых жанров, предложенную А.М. Цукером[111], мы считаем целесообразным анализировать киномузыку, учитывая критерии, присущие как

---

[105] *Кускашёв О. И.* Генезис оркестровой музыки в кинематографии XX века: дисс. ... канд.искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2022. С. 37–38.

[106] *Рычков К. Н.* 4D-модель голливудской киномузыки // Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы межд. науч. конференции / ред.-сост. К.Н. Рычков. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. С. 87.

[107] *Кириллова Н. Б., Вошева Е. А.* Феномен киномузыки в социокультурном пространстве и в практике современных творческих индустрий // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 37.

[108] *Мещерякова Н. А.* Анатолий Цукер musicus ludens: штрихи к портрету юбиляра // Южно–Российский музыкальный альманах. Музыкальная культура юга России. 2014. С. 11–19.

[109] *Цукер А. М.* Массовая музыка в системе академического музыкального образования // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2023. Вып. 32. С. 86.

[110] *Цукер А. М.* Массовая музыка и музыкальная критика // Южно–Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 25.

[111] *Цукер А. М.* Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дис. ... д–ра искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1991. 50 с.

академическому, так и массовому искусству. Академическая традиция, как отмечает А.М. Цукер, выдвигает на первый план такие критерии, как уникальность, оригинальность творческого процесса и его результатов, уровень профессионализма и степень художественного совершенства[112]. Массовая же музыка, как «феномен полифункциональный лишь одной своей гранью относится к области автономно-художественной, другая же включена в социум, в повседневную общественную жизнь»[113]. Таким образом, в предмет критической оценки киномузыки должна быть включена, помимо ее собственно музыкального текста, и та социокультурная среда, которая породила эту музыку и в которой она функционирует. Следовательно, как подчеркивает А.М. Цукер, критик должен осмысливать общественный контекст, условия и законы жизни данного вида массового творчества, а главное — обладать не только музыкальным, но и «высокоразвитым социальным слухом»[114]. Представляется актуальным изучение роли музыки в драматургии анимационного фильма, выявление ее значения в создании художественного образа с учетом контекста социокультурного пространства.

1.2 Композиторские техники в киномузыке XX–XXI веков

С появлением звука в киноиндустрии произошла радикальная смена парадигмы, которая, безусловно, затронула эволюцию и в сфере анимации. Эту смену хорошо описал великий советский деятель кинематографа Сергей Михайлович Эйзенштейн. Если раньше произведения подчинялись только законам горизонтального монтажа, то звучание внесло проблемы и в тонкости монтажа вертикального. В 1940 году выходит цикл статей

---

[112] *Цукер А. М.* Массовая музыка и музыкальная критика // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 25.
[113] *Там же,* С. 25.
[114] *Там же,* С. 25.

С. Эйзенштейна, целиком посвященный вопросам вертикального монтажа[115] (см. Приложение 2, *рисунок 1*).

Приведем некоторые аспекты, которые рассматривает Эйзенштейн в своих работах[116]:

— проблемы слияния пластики и звука. Режиссер искал способы органичного сочетания этих двух кинопластов в звукозрительной кинопартитуре и в то же время возможность разводить эти строки (так, как это делается в музыкальных партитурах);

— особенности сведения звукового, цветового и изобразительного рядов. Эйзенштейн отмечает, что подобный процесс сведения должен основываться не на абсолютных законах соотношений, а на представлении об образном строе будущего произведения;

— разновидности звукозрительной синхронности. Режиссер выделяет мелодическую, тональную и обертонную синхронность.

Эйзенштейн сравнивает монтажную схему звукового фильма с внешним видом оркестровой партитуры, которая предполагает не только движение отдельного инструмента по горизонтали, но и вертикальную взаимосвязь всех инструментов оркестра в каждую данную единицу времени.

Звук, взаимодействуя с изображением, делится на несколько слоев: это и музыкальный звук, и звуковые акценты, междометия, абстрактные звуки — всё это партии, составляющие единую партитуру. Эти слои взаимодействуют друг с другом в развитии. Кроме того, они раскладывают само изображение — акценты переходят в тональность, все это взаимодействует с цветовыми контрастами, движениями, смыслами. Это единство — очень сложная система — взаимодействие горизонтального и вертикального монтажа.

В современном анимационном фильме присутствует и музыкальный фон, и конкретные звуки, и звучание эмоций разных персонажей. И очень

---

[115] «Вертикальный монтаж» — цикл статей советского режиссёра С. М. Эйзенштейна, написанный в 1940 году.

[116] *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. URL: http://az.lib.ru/e/ejzenshtejn_s_m/text_1940_montazh.shtml

часто все это — без какой-либо речи. Таким образом, композиторское решение в анимационном фильме одновременно задаёт динамизм развития последовательности изображений, одновременно — впускает природный фон, расставляет звуковые акценты, а ещё — отражает эмоции героев и настроение разных ситуаций, в которых они находятся, без слов. В звучании мультипликационной кинопартитуры раскрывается уникальное взаимодействие горизонтального и вертикального монтажа, выражающее мысли и чувства героев фильма, основные драматургические повороты. Композитор здесь привносит то, что Эйзенштейн называл «надстройкой по вертикали над каждым куском изображения — нового куска другого измерения — звукокуска, то есть куска, сталкивающегося с ним не в последовательности, а в единовременности»[117].

Таким образом, вертикальный монтаж — одна из главных и наиболее характерных особенностей структуры киномузыки в анимационных фильмах.

Очень образно и, как нам представляется, точно объяснил различия в работе над анимацией и игровым кино по отношению к временно́му параметру А.Г. Шнитке. Он отмечал, что видеоряд является своеобразной графической партитурой, которую композитор должен заполнить музыкой, при этом этот процесс точного совпадения изображения и звучания напоминает «какую-то точную музыкальную технику, то ли серийную, то ли сочинение фуги, где более или менее заранее ясна конструкция, её надо только заполнить и оживить, что очень важно»[118].

Еще одной весьма важной особенностью в структуре кинопартитуры игровых и анимационных фильмов является, на наш взгляд, широкое применение компилятивного композиторского метода.

---

[117] *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. URL: http://az.lib.ru/e/ejzenshtejn_s_m/text_1940_montazh.shtml

[118] *Шабшаевич Е. М.* Лейтмотивная система в анимации: метод Шнитке // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2019. №18. С.56–63.

Компилятивный подход в киномузыке предполагает использование разножанрового музыкального материала для создания образной системы, которая взаимодействует с визуальным рядом[119].

Приведем некоторые особенности компилятивной музыки:

1) Двойственная эстетическая природа. Музыка способна не только трансформировать изобразительный ряд, но и видоизменяться в зависимости от изображения.

2) Предпочтение инструментальным музыкальным фонограммам. Их удобнее всего сочетать с закадровым текстом. Но это не исключает возможности использования фрагментов из вокальных произведений.

3) Использование лейттем. Они обозначают текущее эмоциональное состояние персонажей и показывают национальный колорит для сопоставления различных культурных слоёв.

Компилятивный композиторский метод тесно связан с приемом музыкального цитирования, получившим широкое распространение в искусстве XX и XXI веков. Как основу тематизма (лейттематизма) А.В. Семченкова и Т.Ф. Шак рассматривают музыкальную цитату «как фактор стиля создателей медиатекста и как ключ к пониманию образа»[120]. Авторы пишут, что «анализ индивидуализированного музыкального материала медиатекста с точки зрения источника тематизма, привлеченного к его структурированию, позволяет наметить три подхода: цитата, авторская музыка, синтез авторской музыки и цитаты»[121].

Напомним, что проблематика музыкального цитирования становится объектом исследования в музыкознании XX и XXI веков. Вопросы систематизации и функционирования цитатного материала исследовали

---

[119] *Замиховская В. А.* Принцип компилятивности музыкального тематизма как драматургический и стилевой прием режиссера С. Соловьева // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 4 (63). С. 66–69.

[120] *Семченкова А. В., Шак Т. Ф.* Музыкальная цитата в структуре медиатекста: направления анализа // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2010. https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-tsitata-v-strukture-mediateksta-napravleniya-analiza

[121] *Там же.*

в своих работах А.В. Денисов[122], С.В. Лаврова[123], Л.Д. Крылова[124]. Кандидатская диссертация К.Н. Рычкова[125] во многом посвящена изучению цитирования классической музыки. Классификацию приемов музыкального цитирования в рамках кинематографа предлагают Т.Ф. Шак[126], в структуре медиаконтентов — С.С. Титова и Н.Ю. Кучер[127].

Следует подчеркнуть, что «в прикладной музыке (по сравнению с автономной) принцип цитирования доминирует, поскольку индивидуализированный музыкальный материал в медиатексте может в равной степени строиться на цитатах, взятых из уже известных образцов (как классической, так и популярной музыки), собственной авторской музыки композитора и объединять эти параметры, создавая некий сплав. Для музыки в медиатексте характерна разностильность как мозаика разных стилевых моделей (классика, джаз, популярная музыка, фольклор, музыка быта). Заведомая эклектичность может быть предопределена жанром и драматургией кинопроизведения, заложена в режиссерском плане, и музыкальные цитаты могут быть средством построения коллажных, полистилистичных композиций»[128].

---

[122] *Денисов А. В.* Феномен музыкальной цитаты — проблемы исследования // Musicus: Вестник Санкт–Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2009. № 5 (18). С. 28–33.

[123] *Лаврова С. В.* Цитирование в творчестве современных композиторов. СПб.: Из–во Санкт–Петербург. гос. консерватории, 2007. 173 с. См. также: *Лаврова С. В.* Цитирование как проявление принципа комплиментарности в творчестве композиторов последней трети XX века: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт–Петербург, 2005. 27 с.

[124] Проблемы музыкального цитирования раскрываются в следующих работах *Л. Д. Крыловой*: Функции цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. 1975. № 8. С. 92–97; Некоторые приемы выражения авторского отношения в музыке // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. / ред.–сост. Е. В. Назайкинский. М., 1978. Вып. 3. С. 59–78.

[125] *Рычков К. Н.* Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории: дисс... канд. иск. : 17.00.02. Москва, 2012. 354 с.

[126] *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: учебное пособие. 2-е изд., дополненное. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. 384 с.

[127] *Титова С. С., Кучер Н. Ю.* Образцы медиа–контента музыкальных произведений массовой музыкальной культуры XX-XXI века с цитированием мировой музыкальной классики: практические аспекты применения в рамках музыкально-теоретических дисциплин // Norwegian Journal of Development of the International Science. 2020. № 51–3. С. 25–33.

[128] *Семченкова А. В., Шак Т. Ф.* Музыкальная цитата в структуре медиатекста: направления анализа // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 : Филология и искусствоведение. 2010. https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-tsitata-v-strukture-mediateksta-napravleniya-analiza

Основным принципом музыкального тематизма в кинофильме является лейтмотивность. Развернутая система лейтмотивов, опираясь на драматургические законы оперных жанров, расширяет и обогащает драматургические и формообразующие функции киномузыки. Здесь мы можем говорить о привнесении в аудиоряд элементов суггестивного воздействия на зрителя–слушателя.

Представляется важным подчеркнуть особое значение в киномузыке лейттембров, лейтритмов и лейтфактуры. Тембр, ритм и фактура в киномузыке очень часто становятся неотъемлемой частью музыкальной характеристики персонажа. И.П. Иванов-Вано пишет, что «благодаря лейттембру можно воссоздать специфический национальный колорит, помочь обрести определенному персонажу яркую характеристичность, способствовать его запоминаемости»[129]. А.В. Тавризян отмечает, что «тембры в киномузыке XX века часто используются как знаки сеттинга: эпохи, страны, этноса, культуры, стиля[130]».

Анализируя гармонический язык киномузыки, исследователи подчеркивают безусловное сходство приемов, используемых как в кино–, так и в автономной музыке. Ладовые и гармонические выразительные средства автономной музыки эпохи романтизма, постромантизма, импрессионизма, минимализма и различных композиторских техник XX–XXI веков широко применяются в современной киномузыке[131].

1.3 Музыка в структуре анимационного фильма

«Мультипликация — образное мышление не менее интересное, чем живопись, кинематограф или театр, и основной нерв, основное чувство в анимационном фильме передает именно музыка», — так считает

---

[129] *Иванов-Вано И. П.* Кадр за кадром // Мультипликация обретает звук. М.: Искусство, 1980. С. 20.
[130] *Тавризян А. В.* Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана: дисс. …канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2019. С. 53.
[131] *Там же,* С. 46–47.

выдающийся российский режиссёр анимационного кино Ю.Б. Норштейн[132]. Американская исследовательница анимационного искусства Р. Койл подчеркивает неразрывную связь «аудиовизуальной формы создания и постановки движения», в которой нельзя просто вычленить саундтрек, зафиксировать его отдельно от изображения, так как звук — это постоянное движение»[133]. Подобные высказывания современных режиссеров и исследователей говорят о важности звукового сопровождения в анимационных фильмах[134].

Советский и российский режиссёр, художник и сценарист мультипликационного кино, родоначальник притчевого жанра в советском анимационном кино Ф.С. Хитрук отмечал, что «в работе для него важно визуализировать музыку, визуализировать время… в его звуковом выражении»[135]. Перечисляя функции музыки в фильме, режиссер подчеркивал, что она «помогает задать правильный темп и ритм, расставить смысловые акценты в эпизодах, отделить одну сцену от другой, и, в конечном счете, добиться нужной реакции зрителя»[136].

Российский исследователь И.С. Бегизова в своей диссертации, посвященной изучению функций музыки в анимации, пишет, что «современная мультипликация стала своеобразным “полигоном”, на котором

---

[132] Телевизионная передача «Сати. Нескучная классика. Юрий Норштейн». Эфир от 19.05.2025

[133] *Coyle R.* Introduction. Audio Motion: Animating (Film) Sound // Drawn to sound. Animation film music and sonicity / ed. by R. Coyle. London, 2010. P. 4.

[134] Официальным определением анимации принято считать следующую формулировку, зафиксированную в уставе Международной ассоциации анимационного кино *(Association International du Film d'Animation или ASIFA)*: «В современном понимании анимация состоит в создании иллюзии движения путем последовательной съемки изображений — кадр за кадром — с использованием любых материалов и технических средств» (Цит. по: *Хитрук Ф. С.* Профессия — аниматор. Т. 2. М., 2007. С. 155). Кроме того, в современном искусствоведении часто приводится определение канадского режиссера Н. Мак-Ларена: «Анимация — это не искусство создания рисунков, которые движутся, но искусство нарисованного движения. То, что происходит в пространстве между кадрами, гораздо важнее изображения внутри каждого кадра. Таким образом, анимация — искусство манипулирования невидимыми промежутками, лежащими между кадрами» (цит. по *Sifianos G.* Esthétique du cinéma d’animation. Paris, 2012. P. 15). Также существуют более ранние определения анимации (первая половина XX века), см.: *Кривуля Н. Г.* Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий: дис. … докт. иск. М., 2009. С. 5–6.

[135] *Хитрук Ф. С.* Профессия — аниматор. М., 2007. Т. 1. С. 274.

[136] *Там же,* С. 274.

отрабатываются подчас самые уникальные приемы и средства выразительных возможностей каждого из указанных искусств. Мультипликация моделирует многообразные процессы взаимодействия музыки и изображения, музыки и кинематографа, музыки и пластики, изобразительных искусств и кинематографа, создающих в единстве своих выразительных возможностей синтетический мультипликационный образ»[137].

Многообразие функций музыки в анимационном фильме отмечала и Т.А. Сапегина. Музыка, по мнению автора, «иллюстрирует происходящее на экране, придавая “реалистичность” нарисованным предметам и определяя характер движения персонажей, служит фоном, создавая определенную эмоциональную атмосферу и подчеркивая выразительность видеоряда, придает объем искусственному плоскому пространству кадра»[138]. Исследователь приходит к выводу, что «именно музыка выступает в роли главного драматургического и формообразующего начала фильма. Ключевое для любого аниматора понятие — тайминг — неразрывно связано со звуком»[139].

Таким образом, в анимационном фильме значение музыки и — в целом — аудиальности усиливается, и меняется сам механизм соединения аудиального и визуального планов.

Существуют несколько основных направлений использования музыки в анимационном кино. Один из них, характеризующийся техникой «микки маусинга»[140] связан с первым применением звука в анимации в студии У. Диснея (1930–е г.). Музыка здесь приобретала значение «слуховой

---

[137] *Бегизова И. С.* Взаимодействие музыки и изображения в образной структуре мультипликационного фильма: дис. … канд. иск.: 17.00.02, 17.00.03. Тбилиси, 1985. 176 с. URL: https://www.dissercat.com/content/vzaimodeistvie-muzyki-i-izobrazheniya-v-obraznoi-strukture-multiplikatsionnogo-filma

[138] *Сапегина Т. А.* Классическая музыка в американской и европейской анимации первой половины XX века: дисс…канд. искусствоведения: 5.10.3. Москва, 2024. С. 4.

[139] *Сапегина Т. А.* Классическая музыка в американской и европейской анимации первой половины XX века: дисс…канд. искусствоведения: 5.10.3. Москва, 2024. С. 4–5.

[140] *Гвон Гюн Гжа* Художественно-эстетическая специфика звука в анимационном кино: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2005. С. 7.

интерпретации, связок и пунктуации»[141], своеобразного акустического дополнения к мимике, пластике и движению в кадре героев анимационного фильма. Подобную роль играет музыка в анимационном сериале «Том и Джерри» (режиссеры У. Ханна, Д. Барбера) и в мультфильме Ф. Хитрука «Каникулы Бонифация». Функцией музыки, замещавшей отсутствующие реплики персонажей, стало отображение и усиление эмоционального состояния героев[142].

Иную, выразительную, а не изобразительную, функцию выполняет музыка в отечественных анимационных фильмах выдающегося отечественного режиссера Ю.Б. Норштейна. Он формирует сложный художественный образ на основе уникальных методов анимации (многоплановая съемка, применение целлулоидной технологии и проч.), позволяющих создать гибкий ритм движения в кадре, то замедляющийся, то сжимающийся, ускоряющийся. Музыка в его фильмах активно участвует в драматургии, помогая не только создать пространство кадра, но и сформировать «акустический ключ», некий звуковой образ каждого произведения (к примеру, углубляющая киноповествование тема Колыбельной как лейтмотив «Сказки сказок»).

Анализируя типы взаимодействия музыки и изображения в анимационном фильме, И.С. Бегизова предлагает разделение на два основных типа взаимодействия аудио– и видео– рядов.

Первый тип взаимодействия можно назвать традиционным для отечественного и зарубежного анимационного искусства. Композитор (а иногда и сам режиссер) пишет или подбирает музыку к фильму, согласовывая музыкальный ряд с образными задачами, особенностями жанра и стилистики визуального ряда.

---

[141] *Гвон Гюн Гжа* Художественно-эстетическая специфика звука в анимационном кино: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2005. С. 8.

[142] *Горбатова О. В.* Музыка в контексте анимации (на примере «Гадкого утенка» У. Диснея) // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2015. № 5–6 (72). С. 140.

Второй тип взаимодействия характеризуется доминирующим, смысло– и формообразующим положением музыки. За основу берется законченное музыкальное произведение, а визуальный ряд становится интерпретацией ряда аудиального[143].

В XXI веке искусство мультипликации продолжает интенсивно развиваться, помимо упомянутых типов взаимодействия аудио– и видео–рядов появляются новые, в которых раскрываются безграничные возможности выразительных средств анимации. Данный процесс, в первую очередь, связан с усложнением языка искусства анимации, что приводит к увеличению длительности мультипликационных фильмов. Кроме того, в последние годы появляется всё больше анимационных фильмов с элементами полистилистики и интертекстуальности. Анимация постепенно сближается с игровым кинематографом, что приводит к появлению новых драматургических функций музыки в анимационном искусстве.

Таким образом, музыка в анимационном фильме может выполнять следующие функции:

— иллюстративная;

— фоновая;

— информативные функции (представление о времени конкретной исторической эпохи, воссоздание национального колорита и т.п.);

— функция психологической характеристики героев, их эмоционального состояния;

— формообразующая;

— функция обобщения музыкой изображения.

Современные искусствоведы отмечают разнообразие саундтреков к анимационным фильмам. Так, весьма важным представляется исследование

---

[143] *Бегизова И. С.* Взаимодействие музыки и изображения в образной структуре мультипликационного фильма: дис. … канд. иск.: 17.00.02, 17.00.03. Тбилиси, 1985. 176 с. URL: https://www.dissercat.com/content/vzaimodeistvie-muzyki-i-izobrazheniya-v-obraznoi-strukture-multiplikatsionnogo-filma

классической музыки в американских и европейских анимационных фильмах, выполненное Т.А. Сапегиной. Автор выявляет в проанализированных фильмах широкий круг стилей, среди которых классика «оказывается наиболее стабильным и узнаваемым компонентом анимационного саунда»[144]. Для американского зрителя данный подход выполнял просветителькую функцию, так как многие из них «впервые познакомилось с творчеством этих композиторов во время субботних утренних телепрограмм, где показывали мультфильмы студии Warner Brothers»[145].

В заключение отметим, что в композиторской технике в контексте анимационных фильмов часто используется *компилятивный метод* создания музыкального ряда (о чем мы более подробно писали во втором параграфе первой главы). В отечественной анимации к таким авторам относится Гарри Бардин («Серый волк энд Красная Шапочка», «Адажио», «Кот в сапогах», «Гадкий утенок»). Анализируя творчество Г.Я. Бардина, Н.И. Толпеева подчеркивает, что характерной чертой стиля режиссера является «использование известной, легко узнаваемой, заимствованной музыки в качестве цитатного материала, который становится важнейшим средством выражения драматургической идеи фильма и репрезентирует стиль автора»[146].

На протяжении всего периода творчества Г.Я. Бардин все активнее использует материал музыкальных цитат, адаптируя их в философские концепции своих картин. Режиссер вводит цитируемый материал, обращаясь к музыке разных жанров и стилей (академической, народной, эстрадной и др.). Так, в «Гадком утенке» — это музыка из балетов «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» П.И. Чайковского; в анимационном фильме «Адажио» —

---

[144] *Сапегина Т. А.* Классическая музыка в американской и европейской анимации первой половины XX века: дисс…канд. искусствоведения: 5.10.3. Москва, 2024. С. 5.
[145] *Goldmark D.* Tunes for ‘Toons: Music and the Hollywood Cartoon. Berkeley: University of California Press, 2005. P. 107.
[146] *Толпеева Н. И.* «Адажио» режиссера Г.Бардина в контексте авторского стиля // KANT: Social science & Humanities. 2024. №2 (18). С.113–119.

это тема «Адажио» Т. Альбинони; в мультфильме «Серый волк энд Красная Шапочка» — это оригинальный микс из мелодий советских композиторов-песенников (И.О. Дунаевский, В.Я. Шаинский, В.П. Соловьев-Седой), классические цитаты Ф. Шопена и И. Штрауса и в то же время цитата «Superstar» Э. Уэббера из рок–оперы «Иисус Христос — суперзвезда».

Режиссер Ю.Б. Норштейн в некоторых своих работах также обращается к компиляции и технике музыкального цитирования[147]. Ярким примером такого подхода к созданию кинопартитуры является анимационный фильм «Сказка сказок»[148]. В «Сказке…» звучат фрагменты из произведений Иоганна Себастьяна Баха (прелюдия и фуга №8 ми–бемоль минор из первого тома ХТК) и Вольфганга Амадея Моцарта (анданте из концерта №4 для фортепиано), которые, по признанию самого режиссера, явились главной интонацией и «особым нервом» в концепции фильма[149]. В работе режиссера под названием «Сеча при Керженце» звучит музыка Н.А. Римского-Корсакова из оперы «Сказ о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Как отмечает сам режиссер, темпоритм и драматургическая острота фильма были полностью продиктованы цитируемым музыкальным материалом[150].

Выводы по 1 главе

Медиакультура XX–XXI веков является комплексным явлением, в котором особую роль играет киномузыка.

Освещены основные научные подходы к анализу и типологии киномузыки в отечественном музыковедении:

---

[147] *Норштейн Ю. Б.* Снег на траве. Фрагменты книги: лекции по искусству анимации : учебное пособие для студентов ВУЗов, обучающихся по специальности «Режиссура кино и телевидения». М.: ВГИК: Искусство кино, 2005. 247 с.

[148] *Норштейн Ю., Ярбусова Ф.* Сказка Сказок. М.: Красная Площадь, 2005. 227 с.

[149] Телевизионная передача «Сати. Нескучная классика. Юрий Норштейн». Эфир от 19.05.2025. URL: https://smotrim.ru/video/2974181

[150] *Там же.*

• выделены два основополагающих понятия, принятые в искусствоведении и музыковедении — понятие автономной музыки и понятие прикладной музыки (киномузыка, поп–музыка, культовая музыка, танцевальная музыка и т.п.). Эти два понятия, как правило, противопоставляются друг другу;

• отмечено, что автономная музыка всегда оказывала значительное влияние на формирование и развитие киномузыки. Это влияние можно разделить на два основных типа: непосредственное влияние (цитаты, которые используются как заимствования в киномузыке) и опосредованное влияние (стилистическое воздействие на музыку кинокомпозиторов).

Определены основные композиторские техники в киномузыке XX–XXI веков:

• вертикальный монтаж — одна из главных и наиболее характерных особенностей структуры киномузыки;

• широкое применение компилятивного композиторского метода и тесно связанного с ним приема музыкального цитирования в киномузыке XX–XXI веков, предполагающее использование разножанрового музыкального материала для создания образной системы, которая взаимодействует с визуальным рядом.

Отмечены основные функции музыки в структуре анимационного фильма:

• иллюстративная функция музыки;

• фоновая функция музыки;

• информативные функции музыки (представление о времени конкретной исторической эпохи, воссоздание национального колорита и т.п.);

• функция психологической характеристики героев, их эмоционального состояния;

• формообразующая функция музыки;

• функция обобщения музыкой изображения.

ГЛАВА II. ЭТАПЫ ТВОРЧЕСКОГО СОТРУДНИЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА ДЗЁ ХИСАИСИ И РЕЖИССЕРА ХАЯО МИЯДЗАКИ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ АНИМАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ

1.1 Дзё Хисаиси и Хаяо Миядзаки. Важнейшие события творческих биографий

Перед тем, как рассказать об основных этапах творческого сотрудничества композитора Дзё Хисаиси и режиссера Хаяо Миядзаки, осветим важнейшие события их биографий.

Хаяо Миядзаки (яп. 宮崎 駿 *Миядзаки Хаяо*, англ. *Miyazaki Hayao*) родился 5 января 1941 г. в Токио[151]. Детские воспоминания Х. Миядзаки связаны с тяжелым послевоенным временем, сопровождавшимся сильнейшим экономическим кризисом в Японии и сложностью выхода страны из разрухи. Отец Х. Миядзаки был директором фабрики, производившей отдельные детали для военных самолетов. Мать Миядзаки болела тяжелой формой туберкулеза, поэтому детство будущего режиссера было омрачено страхом смерти матери[152]. Детские переживания впоследствии нашли отражение во многих фильмах мастера.

Хаяо Миядзаки с детских лет мечтал стать художником, чтобы придумывать и рассказывать свои собственные сказочные истории через рисунки. Сильнейшее впечатление на мальчика произвел фильм «Легенда о белой змее», вышедший в прокат в 1958 году. Это был первый в Японии цветной полнометражный анимационный фильм. Его режиссер Тайдзи Ябусита обратился к традиционным персонажам восточных мифов. Мир

---

[151] *Панина А. С.* Краткая биография Хаяо Миядзаки // Хаяо Миядзаки. URL: http://miyazaki.otaku.ru/biorev/bio.htm

[152] *Иванов Б. А.* Миядзаки Хаяо // Аниме и манга в России. URL: http://animemanga.ru/Biographies/miyazaki.shtml

волшебства, населенный магами и драконами, мгновенно завоевал сердце юного Хаяо. Он решает посвятить свою жизнь анимации[153].

В 1963 году Миядзаки получает специальность политолога и экономиста, закончив престижный университет Гакусюин (англ. *Gakushuin University*) в Токио[154]. Но юноша мечтает совсем о другом. Он устраивается ассистентом в небольшую студию анимации. Денег не хватает, но молодой художник по-настоящему счастлив — наконец-то у него есть возможность учиться любимому делу, постигать тайны мастерства. В течение двух лет (1963–1964 гг.) Хаяо упорно трудится, осваивая все необходимые для профессионального мультипликатора навыки.

В 1964 году, пользуясь шансом поработать над полнометражным фильмом, Миядзаки заключает договор с режиссером Исао Такахатой на совместные съемки фильма «Принц Солнца» (англ. «*Prince of the Sun*»). Он стал первым японским крупнобюждетным мультфильмом, который был задуман художниками, а не продюсерами. Съемки «Принца Солнца» завершились в 1968 году. Фильм получил высокие оценки критиков и потряс весь мир мультипликации. Перед режиссером открылись новые горизонты.

Наступили долгие годы упорного труда. Молодой художник много путешествует по миру, ищет пейзажи для будущих фильмов, делает огромное количество эскизов[155]. Позже в различных интервью Миядзаки вспоминал, что эти годы были для него совсем непростыми[156]. Иногда наступали минуты отчаяния, неверия в себя, когда художник хотел оставить

---

[153] *Иванов Б. А.* Миядзаки Хаяо // Аниме и манга в России. URL: http://animemanga.ru/Biographies/miyazaki.shtml

[154] *Панина А. С.* Краткая биография Хаяо Миядзаки // Хаяо Миядзаки. URL: http://miyazaki.otaku.ru/biorev/bio.htm

[155] Царство грёз и безумия / The Kingdom of Dreams and Madness (RUS). [Видеозапись]: документальный фильм / автор сценария и режиссер Мами Сунада. 2013. URL: https://yandex.ru/video/preview/?filmId=18099188743358150284&text=«Царство+Грёз+и+Безумия»+%28«The+Kingdom+of+Dreams+and+Madness»%29

[156] *Miyazaki H.* Starting Point: 1979-1996. Trans. by Beth Cary and Frederik L. Schodt. San Francisco: Viz Media. 1996. URL: https://ave4eva.ru/fili/vid/jap/books/MiyazakiHayaoStartingPoint1979-1996_2021.pdf См. также: *Miyazaki H.* Turning Point: 1997–2008. Trans. Beth Cary and Frederik L. Schodt. San Francisco: Viz Media. 2008. URL: https://ave4eva.ru/fili/vid/jap/books/MiyazakiHayaoTurningPoint1997-2008_2021.pdf

профессию и заняться чем-то другим. И вновь вдохновение пришло из любимых анимационных творений. В своих воспоминаниях Миядзаки рассказывает о русском мультфильме «Снежная королева» (1957 г., режиссер Л. Атаманов). Русский шедевр анимации помог будущему знаменитому японскому режиссеру поверить в то, что ожившие рисунки способны уносить зрителей в волшебные миры и вселять надежду[157]. Миядзаки стал восторженным поклонником русского анимационного искусства. Став профессионалом, Миядзаки был покорен еще одним шедевром русской анимации — мультфильмом Ю. Норштейна «Ёжик в тумане» (1975 г.). Этот мультфильм остается и по сей день одним из самых его любимых[158].

В 1983 году Миядзаки наконец-то получает возможность создать свой первый авторский фильм, где он одновременно является и автором сценария, и режиссером, и главным аниматором. Фильм создавался по оригинальной манге (японскому комиксу)[159] Миядзаки с одноименным названием, публиковавшейся в журнале *Animage* с 1982 года[160]. Именно в этот период Миядзаки формулирует принцип творчества, ставший девизом на всю его жизнь: «Настоящее произведение искусства создается теми, кто готов идти на пределе»[161].

---

[157] *Miyazaki H.* Turning Point: 1997–2008. Trans. Beth Cary and Frederik L. Schodt. San Francisco: Viz Media. 2008. URL: https://ave4eva.ru/fili/vid/jap/books/MiyazakiHayaoTurningPoint1997-2008_2021.pdf

[158] *Там же.*

[159] О манге как об уникальном феномене японской культуры см.: *Катасонова Е. И.* Мангамания // Восточная коллекция. 2007. №2. URL: http://orient.rsl.ru/assets/files/food/text/2007/2007_2_29/2007_2_katasonova_g.pdf ; *Катасонова Е. И.* Анимэ: вчера, сегодня, завтра // Ежегодник «Япония». 2007. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/anime-vchera-segodnya-zavtra ; *Богацкий Е. Е.* Манга — сегмент современной японской массовой культуры // Вестник Московского государственного университета печати. 2013. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/manga-segment-sovremennoy-yaponskoy-massovoy-kultury ; *Денисова А. И.* Семиотика в манга и аниме // Вестник ТГУ. Вып. 12 (140). 2014. С. 1–5.

[160] *Бертон Г.* Вселенная Хаяо Миядзаки; пер. с франц. Е. Чеботарева ; под ред. В. Борзова, Т. Трифонова. М.: Эксмо, 2021. 280 с. URL: https://books.yandex.ru/books/ntuGX5a2/read-online

[161] *Miyazaki H.* Starting Point: 1979-1996. / Hayao Miyazaki; trans. by Beth Cary and Frederik L. Schodt. San Francisco: Viz Media. 1996. URL: https://ave4eva.ru/fili/vid/jap/books/MiyazakiHayaoStartingPoint1979-1996_2021.pdf

Первый анимационный фильм Хаяо Миядзаки «Навсикая из Долины ветров» вышел на экраны уже в 1984 году. Фильм имел невероятный успех, принес Миядзаки заслуженную славу, режиссер был признан лучшим анимационным художником Японии. Хаяо Миядзаки и его коллега, японский режиссер-аниматор Исао Такахата основывают собственную анимационную студию «Гибли» («*Studio Ghibli*»)[162].

Характерные черты стиля режиссера Миядзаки проявились уже в первом его творении. Изящные и невероятно точные контуры, легкие, акварельные цветовые решения, особое внимание к мельчайшим деталям рисунка — отличительные качества аниме, созданные мастером в последующие годы. Визуальная эстетика фильмов Миядзаки отличается использованием локаций из самых разных уголков планеты, так как география путешествий и приключений главных героев всегда масштабна, обширна: Япония, Европа, Адриатическое море («Порко Россо»), неведомые сказочные страны. Порой прообраз для своих панорамных видов режиссер находит среди живописных европейских пейзажей (сельские виды из анимационного фильма «Ведьмина служба доставки» срисованы с видов провинциальных городков Северной Европы, фоновые пейзажи «Ходячего замка» с видов гор Франции)[163].

Безусловно, музыкальная составляющая анимационных фильмов Миядзаки обладает не меньшей художественной и эстетической ценностью. Неординарный талант и неповторимый творческий стиль выдающегося японского композитора Дзё Хисаиси заслуживают пристального внимания искусствоведов и музыковедов.

---

[162] Studio Ghibli. Official Website. URL:: https://www.ghibli.jp/

[163] *McCarthy H.* Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation // Stone Bridge Press, 1999. С. 144.

Дзё Хисаиси[164] (яп. 久石 譲 *Хисаиси Дзё)* родился 6 декабря 1950 г. в городе Нагано, Япония[165]. Настоящее имя композитора — Мамору Фудзисава (яп. 藤澤 守 *Фудзисава Мамору*).

«Hisaishi Joe» (англ.) — это псевдоним композитора. Фонетически псевдоним напоминает имя американского композитора и музыкального продюсера Куинси Джонса, многократного лауреата премии «Грэмми».

Хисаиси начал заниматься музыкой с четырех лет, осваивая игру на скрипке по методу Судзуки. В 1969 году он поступил в музыкальный колледж (Колледж Музыки Кунитати [*«Kunitachi College of Music»*]), где начинающий музыкант переживает период увлечения минималистической музыкой, а затем создает первые сочинения, в которых раскрывается своеобразный композиторский стиль Хисаиси. По завершению учебы в колледже начался яркий гастрольный период, на протяжении которого Хисаиси выступал как солист оркестра по всему миру[166].

Тесное сотрудничество с Новым японским филармоническим оркестром (*«New Japan Philharmonic»*[167]) — еще одна грань его творческой личности. В 2004 году он занимает пост дирижера Мирового оркестра мечты (англ. *World Dream Orchestra*) — уникального формирования внутри Нового японского филармонического оркестра. Многолетний опыт выступления с этим оркестром, а также участие в совместных записях с европейскими коллективами (оркестр Феррарской консерватории, Чешской и Лондонской филармоний и т.д.) отразились в десятках студийных записей и выпущенных музыкальных альбомов.

---

[164] В различных изданиях встречаются другие варианты написания и произношения (*Джо Хисаиши* или *Джо Хисаиси)*, но согласно принятым в последние годы нормам транскрипции, наиболее близок к японскому оригинальному звучанию предложенный нами вариант перевода имени и фамилии композитора — *Дзё Хисаиси.* Об особенностях ономастики японского языка, транскрипции имен и их склонения в русских переводах см.: *Фролова Е. Л.* Японский язык. Имена собственные // Издательский дом «ВКН». 2021. 204 с.

[165] Joe Hisaishi. Official Website. URL: http://joehisaishi.com/biography.php

[166] *Там же*.

[167] New Japan Philharmonic. Official Website. URL: https://www.njp.or.jp/

Сотрудничество Дзё Хисаиси и Хаяо Миядзаки началось в 1983 году. Хаяо Миядзаки, уже тогда достаточно известный художник-аниматор, предлагает начинающему композитору создать музыкальное сопровождение к манге под названием «Навсикая из Долины ветров».

Выполненная молодым композитором работа полностью соответствовала художественным и эстетическим представлениям режиссера. Вскоре Хисаиси получает предложение Миядзаки написать музыку к одноименному анимационному фильму. После выхода фильма на экраны в 1984 году Хисаиси обретает мировую известность. Этот год стал отправной точкой дальнейшего многолетнего плодотворного сотрудничества выдающихся мастеров современного японского искусства. В дальнейшем Хисаиси стал рекордсменом по количеству наград японской киноакадемии за лучшую музыку к фильму (четырежды).

2.2 «Мне много раз везло в жизни, но Дзё стал одним из главных везений»: история творческого сотрудничества режиссера Хаяо Миядзаки и композитора Дзё Хисаиси

Дзё Хисаиси является одним из самых известных кинокомпозиторов в Японии. За последние тридцать лет плодотворной композиторской карьеры его стиль претерпел изменения. Увлечение минималистической музыкой с привлечением электронных инструментов сменилось поворотом к классическим традициям, использованию полномасштабного симфонического оркестра, обращению к наследию народной японской музыкальной культуры. На сегодняшний день произведения Дзё Хисаиси являются важной частью современного музыкального ландшафта.

В годы учебы в Колледже Музыки Кунитати (*«Kunitachi College of Music»*) Хисаиси увлекся минималистической музыкой. Особое влияние на творчество Хисаиси оказали работы американских композиторов–минималистов Филипа Гласса, Терри Райли, Стива Райха, а также известного

японского композитора–современника Тору Такемицу[168]. Хисаиси начал свою карьеру как композитор, стремящийся к вовлечению в свой творческий арсенал выразительных средств и приемов современной музыки. Его первый студийный альбом под названием *«MKWAJU» (*«Мкваджу»)[169], где он экспериментирует с элементами минималистической музыки и этническими мотивами, был выпущен в 1981 году. После этого выходит целая серия сольных альбомов, таких как: *«Information»* («Информация», 1982 г.), *«Piano Stories»* («Фортепианные истории», 1988 г.), *«My Lost City»* («Мой потерянный город», 1992 г.), *«Paradise on the earth» («Земной рай», 1994 г.)*, *«Piano Stories II. The Wind of Life»* («Фортепианные истории II. Ветер жизни», 1996 г.), *«Nostalgia Piano Stories III»* («Ностальгия. Фортепианные истории III», 1998 г.) и многих других (всего около 40 сольных альбомов)[170]. Это своеобразная творческая лаборатория, в которой он создает и совершенствует свой собственный неповторимый композиторский и исполнительский стиль. Начиная с «Навсикаи из Долины ветров» (1984 г.), он пишет музыку для анимационных фильмов режиссера Хаяо Миядзаки, а также тесно сотрудничает с режиссером Такэси Китано и пишет музыку для его киноработ.

Музыкальные работы Дзё Хисаиси завоевали множество наград, включая несколько премий Японской Киноакадемии за выдающиеся достижения в области музыки. По случаю Паралимпийских игр в 1998 г. в Нагано Хисаиси написал музыкальное оформление торжественной процедуры открытия мероприятия[171].

В 2000–е годы он также пишет музыку для зарубежных фильмов, например, для корейского фильма «Добро пожаловать в Тонмакколь» (2005

---

[168] *Акопян Л. О.* Памяти Тору Такемицу // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 221–224.

[169] Mkwaju — слово на языке суахили. Имеет несколько значений: 1) тамаринд (тропическое вечнозеленое дерево) 2) футбольный мяч 3) удар (в футболе).

[170] Joe Hisaishi. Official Website. Discography. URL: https://joehisaishi.com/discography_category/composition/ См. также: Joe Hisaishi discography. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Joe_Hisaishi_discography

[171] Joe Hisaishi — Hope Nagano Paralympics Tribute (1998). URL: https://musify.club/en/release/joe-hisaishi-hope-nagano-paralympics-tribute-1998-529573

г.)[172], который выиграл приз Корейской киноакадемии в номинации «Лучшая музыка к фильму»; для китайского фильма «Постмодернистская жизнь моей тети»[173] (2006 г.), также получившего приз за лучшую музыку на 27 Гонконгском кинофестивале. В 2001 году Хисаиси дебютировал в качестве режиссера в фильме «Квартет» («Quartet»), взяв на себя ответственность за музыку и сценарий (как соавтор). Фильм получил отличные отзывы, стал первым полномасштабным музыкальным фильмом в Японии и был номинирован на международном фестивале в Монреале[174].

Его композиторская деятельность приносит международное признание: в 2004 году на Международном Каннском кинофестивале он стал первым японским музыкантом, который дирижировал оркестром такого уровня, исполняя музыку к кинофильму «Генерал»[175]. В 2006 году (с ноября по декабрь) состоялось масшабное концертное турне Хисаиси по странам Азии, в течение которого он дирижировал симфоническими оркестрами японских, китайских и тайваньских городов. В августе 2008 году состоялся проект «Дзё Хисаиси в Будокане — 25 лет с анимацией Хаяо Миядзаки»[176], который имел большой успех. В мероприятии было задействовано около тысячи двухсот человек, включая хоры, духовой оркестр, симфонический оркестр, а также дирижера, который сам играл на фортепиано.

В 2009 году Дзё Хисаиси был награжден правительством Японии медалью Почета с Пурпурной лентой (*the Medal of Honor with Purple Ribbon*). В 2010 году он был приглашен на должность профессора в Колледж Музыки Кунитати. В 2023 году Хисаиси был удостоен ордена Восходящего Солнца (*The Order of the Rising Sun*). С 2024 года он является приглашенным

---

[172] «Добро пожаловать в Тонмакколь» (кор. 웰컴 투 동막골, Welkeom tu dongmakgol) — южнокорейский трагикомедийный военный фильм режиссёра Пак Кван Хёна.

[173] «Постмодернистская жизнь моей тёти» (кит. 姨媽的後現代生活) — китайско-гонконгский комедийный фильм, режиссер Энн Хуэй.

[174] Joe Hisaishi. Official Website. URL: http://joehisaishi.com/biography.php

[175] «Генерал» (также «Паровоз „Генерал“»; англ. «The General», 1926) — немая приключенческая комедия режиссёра Бастера Китона, который сыграл в фильме главную роль.

[176] Joe Hisaishi in Budokan - Studio Ghibli 25 Years Concert - Юбилейный концерт в честь 25-летия студии Ghibli (2008). URL: https://yandex.ru/video/preview/16955704355425078622

композитором Королевского филармонического оркестра (*the Royal Philharmonic Orchestra*), а с 2025 — музыкальным руководителем японского симфонического оркестра «Век Японии» (*the Japan Century Symphony Orchestra*). Осенью 2025 года Хисаиси был назначен композитором-резидентом Филадельфийского оркестра (*the Philadelphia Orchestra*)[177].

Хисаиси сотрудничал с многими выдающимися музыкантами, включая Филипа Гласса, Дэвида Лэнга, Мишу Майского, а также с такими оркестрами, как Венский симфонический оркестр, Хельсинкский филармонический оркестр, Лондонский симфонический оркестр, Чикагский симфонический оркестр и др. Его дебют на *BBC Proms*[178] состоялся в августе 2025 года с Королевским филармоническим оркестром (*the Royal Philharmonic Orchestra*)[179].

Наибольшую известность композитору принесло его сотрудничество с авторитетными японскими режиссерами Такэси Китано[180] и Хаяо Миядзаки[181]. Эти мастера кино имеют свой оригинальный режиссерский стиль и жанровые предпочтения. Китано создает авторское экзистенциальное кино в стиле *якудза эйга*[182], приправленное сценами шокирующего насилия, в то время как Миядзаки — мастер анимированных фантастических фильмов, воспевающих красоту молодости, где в центре повествования оказываются юные романтические герои.

Несмотря на столь контрастные жанры фильмов Т. Китано и Х. Миядзаки, стиль музыки Дзё Хисаиси всегда может быть идентифицирован по наличию особых гармонических последовательностей,

---

[177] Joe Hisaishi. Official Website. URL: http://joehisaishi.com/biography.php

[178] BBC Proms — престижный международный фестиваль, крупнейший в Великобритании, проводится ежегодно в Лондоне.

[179] Joe Hisaishi. Official Website. URL: http://joehisaishi.com/biography.php

[180] *Суворина Е.* Тандем Китано и Хисаиши // 25–й кадр. Независимый журнал о кино. URL: https://25-k.com/page.php?id=3228

[181] *Титова Т. М.* Особенности композиторского стиля Дзё Хисаиси // Нацразвитие. Наука и образование. 2024. № 2 (25). С. 20.

[182] Якудза эйга — жанр японского кинематографа, посвященный якудза (японской мафии).

так называемых ***«подписей»***[183] (см. Приложение 1, *примеры 1–6*), отличающих его композиторскую технику (о чем подробно будет сказано в третьей главе).

Композитор пишет музыку ко множеству анимационных и художественных фильмов Китано и Миядзаки, его композиторская деятельность чрезвычайно плодотворна (с 1984 по 2023 год сочиняет музыку к восемнадцати фильмам). Ниже мы приводим список фильмов данных режиссеров, музыку к которым написал Дзё Хисаиси.

Фильмы режиссера Х. Миядзаки:

1984 — «Навсикая из Долины ветров»

1986 — «Лапута» («Небесный замок Лапута»)

1988 — «Мой сосед Тоторо»

1989 — «Ведьмина служба доставки»

1992 — «Порко Россо»

1997 — «Принцесса Мононоке»

2001 — «Унесенные призраками»

2004 — «Ходячий замок Хаула»

2008 — «Рыбка Поньо»

2013 — «Ветер крепчает»

2023 — «Мальчик и птица»

Фильмы режиссера Т. Китано:

1991 — «Сцены у моря»

1993 — «Сонатина»

1996 — «Ребята возвращаются»

1997 — «Фейерверк»

1999 — «Кикудзиро»

2000 — «Брат якудзы»

2002 — «Куклы»

---

[183] *Титова Т. М., Зайцева М. Л.* Лейттематизм, лейтгармония и лейттембр как основа драматургии киномузыки Дзё Хисаиси // Искусство и образование. 2024. № 2 (148). С. 38.

Кинематографический стиль режиссера Такэси Китано и музыкальный стиль Дзё Хисаиси взаимодополняют друг друга. Мелодии Хисаиси эмоционально-возвышенны, романтичны, проникновенны, в то время как центральные персонажи Китано, сохраняя внешнюю невозмутимость и малоподвижную мимику, переживают глубокие духовные потрясения[184]. По ряду обстоятельств их отношения в сотрудничестве были оборваны. Такэси Китано заявил в интервью, что «Мистер Хисаиси, как композитор, не очень гибкая натура, поэтому я решил использовать кого-то еще»[185]. В данном случае Китано имел в виду свой фильм «Затойчи» (англ. *«Zatoichi»*), который был выпущен в 2003 г. По неизвестным причинам, он и Дзё Хисаиси расстались на «Затойчи» и больше не работали вместе с тех пор.

Рассказывая о сотрудничестве с Миядзаки, где совместный процесс является всегда единым целым, Хисаиси говорит: «Наш основной процесс рабочих отношений неизменен с 1984 года. Сначала я всегда создаю имиджевый альбом (англ. *Image Album[186]*), прежде чем приступить к созданию кинопартитуры фильма»[187]. Имидж-альбомы — «визитная карточка» фильма, это диски с пьесами от трех до пяти минут, своеобразные симфонические сюиты, в которых собран основной тематический материал, получающий развитие на протяжении фильма. Этот прием еще раз подтверждает стремление композитора создать сквозную драматургию музыкального развития на основе определенной группы лейттем. Диски с оригинальными саундтреками пользуются большим спросом среди

---

[184] *Rusli O. R.* Hisaishi'd Away: An Analysis of Joe Hisaishi's Film Scoring Technique // Wesleyan University Middletown, Connecticut. 2010. URL: https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=447e1145f0d457899d97c2313ffe37c31826b0fb

185 *Mes T.* Takeshi Kitano. Interview // Midnight Eye. Visions of Japanese cinema. 2003. URL: http://www.midnighteye.com/interviews/takeshi_kitano.shtml

[186] *Bellano M.* From Albums to Images. Studio Ghibli's Image Albums and their impact on audiovisual strategies / M. Bellano // Trans. 2012. № 16. URL: https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_01.pdf

[187] Цит. по: *Rusli O. R.* Hisaishi'd Away: An Analysis of Joe Hisaishi's Film Scoring Technique // Wesleyan University Middletown, Connecticut. 2010. URL: https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=447e1145f0d457899d97c2313ffe37c31826b0fb

поклонников творчества композитора и хорошо продаются в качестве дополнения к аниме.

Фильмы Миядзаки, как правило, имеют солидный бюджет, что позволяет задействовать полный состав симфонического оркестра при работе над записью саундтрека. Так, для создания саундтрека к фильму «Унесенные призраками», был арендован концертный зал для оркестра Новой японской филармонии (*New Japan Philharmonic*). Для каждого инструмента полного симфонического оркестра (около 60 инструментов) были выставлены отдельные микрофоны, что позволило записать профессиональный звук высокого качества и добиться потрясающего оркестрового звучания в фильме[188].

О плодотворности и успешности творческого сотрудничества режиссера и композитора свидетельствуют слова, сказанные Х. Миядзаки о Д. Хисаиси: «Мне много раз везло в жизни, но Дзё стал одним из главных везений. Пожалуйста, живи долго»[189].

Хисаиси рассказывал, что при работе над фильмами Миядзаки и Китано у него всегда была установка не только создать качественную музыку, но и справиться со сроками задания: «Композитор обязан написать хорошее произведение, но при этом важна и скорость написания. Важно, чтобы созданное сочинение побуждало и на дальнейшие творческие успехи»[190]. Принцип работы Дзё Хисаиси заключается в его каждодневном труде и упорстве: «Каждый день я планирую по одному и тому же графику. Каждый день я должен уделять сочинению не менее пяти с половиной часов.

---

[188] *Rusli O. R.* Hisaishi'd Away: An Analysis of Joe Hisaishi's Film Scoring Technique // Wesleyan University Middletown, Connecticut. 2010. URL: https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=447e1145f0d457899d97c2313ffe37c31826b0fb

[189] *Miyazaki H.* Starting Point: 1979-1996. / Hayao Miyazaki; trans. by Beth Cary and Frederik L. Schodt. San Francisco: Viz Media. 1996. URL: https://ave4eva.ru/fili/vid/jap/books/MiyazakiHayaoStartingPoint1979-1996_2021.pdf

[190] Цит. по: *Rusli O. R.* Hisaishi'd Away: An Analysis of Joe Hisaishi's Film Scoring Technique // Wesleyan University Middletown, Connecticut. 2010. URL: https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=447e1145f0d457899d97c2313ffe37c31826b0fb

Даже если я болен, то обязан сочинять, если мне совсем невмоготу, то эти часы переходят на следующий день. Мой успех зависит от моего расписания. Таким образом, я сочиняю каждый день в одно и то же время. Это мой способ выкладываться на все 100 процентов»[191]. Придерживаясь этого простого метода, композитор написал музыку более чем к 80 японским и зарубежным фильмам[192].

Безусловно, успех анимационных фильмов Миядзаки во многом был обеспечен музыкой, созданной Дзё Хисаиси. Композитор принял приглашение к сотрудничеству в работе студии Гибли *(«Ghibli»*), основанной Миядзаки специально для создания своих фильмов. Результатом этого творческого союза стало создание многих популярных анимационных фильмов, среди которых особенно отметим «Унесенные призраками» (2001 г.), завоевавший премию Японской киноакадемии в номинациях «Лучший фильм» и «Лучшая песня» (2002 г.), Премию Американской академии кинематографических искусств и наук «Оскар» в номинации «Лучший анимационный фильм» (2003 г.), высшую награду «Золотой медведь» Берлинского кинофестиваля (2002 г.). Зрители и критики восторженно отзывались о художественных достоинствах визуального ряда фильма, в котором акварельные, воздушные виды сочетались с графической четкостью изображений персонажей, специфической медлительностью кадровых движений (в отличие от европейской анимации, в которой за минуту сменяется около 20 кадров, в японских аниме — 3–4 рисунка).

Наиболее яркие фрагменты музыки к анимационным фильмам Миядзаки композитор включает в свои авторские концерты, проводимые во многих странах Европы и Азии. В концерте, посвященном 25–летию студии

---

[191] *Rusli O. R.* Hisaishi'd Away: An Analysis of Joe Hisaishi's Film Scoring Technique // Wesleyan University Middletown, Connecticut. 2010. URL: https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=447e1145f0d457899d97c2313ffe37c31826b0fb

[192] Joe Hisaishi. Official Website. URL: http://joehisaishi.com/biography.php

«Гибли» (2008 г.) в «Будокане» (крытая арена в центре Токио)[193], видеоряд, составленный из фрагментов анимационных фильмов Миядзаки, сопровождает звучание симфонического оркестра и смешанного хора (женский, мужской, детский коллективы). Музыкальный материал анимационных фильмов в оркестрово-хоровом переложении приобретает масштабность звучания, усиливается динамика образно-эмоционального содержания сцен. На концерте в Китае (2018 г.) попурри из музыки к анимационным фильмам сопровождают кадры из фильмов «Небесный замок Лапута», «Унесенные призраками», «Принцесса Мононоке», «Ходячий замок Хаула», «Рыбка Поньо на утесе», «Ведьмина служба доставки», «Мой сосед Тоторо»[194].

Композитор использует для обработки наиболее яркие фрагменты музыкального ряда фильмов, составляя оркестровую сюиту из контрастных эпизодов. Развитие музыкальных тем при этом отличается четкостью и ясностью конструктивных решений, рафинированностью оркестровки, применением приемов позднеромантической музыки в области ладогармонического языка. В сравнении с анимационными фильмами, концертная версия словно меняет местами музыкальный и видео– ряды, подчеркнуто демонстрируя творческую манеру композитора и его способность создавать яркие, запоминающиеся темы, раскрывать и обогащать художественный замысел режиссера. «Смотреть фильм — это совсем другое дело, чем слушать музыку на концерте. Это даёт аудитории совершенно иной опыт», — подчеркнул в одном из интервью композитор[195].

В исследуемом нами творчестве Дзё Хисаиси мы также можем найти оригинальные примеры компилятивного композиторского метода

---

[193] Joe Hisaishi in Budokan - Studio Ghibli 25 Years Concert - Юбилейный концерт в честь 25-летия студии Ghibli (2008). URL: https://yandex.ru/video/preview/16955704355425078622

[194] Концерт Дзё Хисаиси (2018 год) Китай. Хаяо Миядзаки / Music Joe Hisaishi / концерт Дзё Хисаиси (2018 год) Китай. URL: https://thewikihow.com/video_QDXobZA73h8

[195] *Vincentelli E.* The composer who turns Hayao Miyazaki's humane touch into music // The New York Times. Aug. 12, 2022. URL: https://www.nytimes.com/2022/08/12/movies/studio-ghibli-composer-joe-hisaishi.html

и различные приемы музыкального цитирования, о чем подробно будет сказано в третьей главе, посвященной анализу анимационных фильмов Хаяо Миядзаки с точки зрения роли киномузыки в анимационном фильме. Творчество Хисаиси отличает уникальный полистилистический сплав авторской музыки и цитируемого музыкального материала разных жанров. Композитор широко применяет практически все виды музыкального цитирования (прямая или точная цитата, авторская цитата, стилизация, аллюзия, реминисценция), вплетая цитируемый музыкальный материал в авторский текст и выстраивая таким образом драматургию кинопартитуры и фильма в целом.

Следует отметить профессиональный подход Хисаиси к написанию музыки к анимационным фильмам. Работа над саундтреками к этим лентам стала своего рода «творческой лабораторией» композитора, где он оттачивал свое мастерство посредством интонационного отбора музыкального тематизма и принципов его развития, поиска новых композиционных приемов письма, ставших впоследствии основой его композиторского стиля как в кинопартитурах, так и в автономных произведениях.

В заключение еще раз подчеркнем, что анимационные фильмы Хаяо Миядзаки являются произведениями, в которых музыка Дзё Хисаиси выполняет весьма важную роль в процессе создания художественного образа. Саундтреки Хисаиси к анимационным фильмам не раз получали у публики статус «культовых». Между тем, творчество одного из самых известных и влиятельных японских композиторов современной киноиндустрии до сих пор остается малоисследованным в отечественном музыковедении. Изучение особенностей звуковой драматургии анимационных фильмов, созданных этим творческим союзом, представляет актуальным, так как позволяет выявить основные тенденции развития жанра анимационного фильма, уяснить значение музыки в процессе формирования кинообраза.

С целью выявления особенностей музыкальной драматургии киномузыки Дзё Хисаиси рассмотрим основные приемы работы композитора над музыкальным текстом на конкретных примерах.

Выводы по 2 главе

1. Освещены важнейшие события творческих биографий выдающихся мастеров современного японского искусства — кинорежиссера Хаяо Миядзаки и композитора Дзё Хисаиси. Обозначены основные этапы творческого сотрудничества Миядзаки и Хисаиси. Определно, что анимационный фильм «Навсикая из Долины ветров» (1984 г.) стал отправной точкой дальнейшего многолетнего плодотворного сотрудничества и толчком для создания знаменитой студии Гибли (*«Ghibli»*).

2. Подчеркивается, что многочисленные анимационные фильмы, созданные уникальным творческим тандемом Миядзаки — Хисаиси, стали классикой кинематографии и вошли в ее «золотой фонд». Среди них особенно отмечается анимационный фильм «Унесенные призраками» (2001 г.), завоевавший премию Японской киноакадемии в номинациях «Лучший фильм» и «Лучшая песня» (2002 г.), Премию Американской академии кинематографических искусств и наук «Оскар» в номинации «Лучший анимационный фильм» (2003 г.), высшую награду «Золотой медведь» Берлинского кинофестиваля (2002 г.).

3. Отмечено, что за последние тридцать лет успешной творческой карьеры композиторский стиль Дзё Хисаиси претерпел значительные изменения. Увлечение минималистической музыкой с привлечением электронных инструментов сменилось поворотом к классическим традициям, использованию полномасштабного симфонического оркестра, обращению к наследию народной японской музыкальной культуры.

4. Констатируется, что композиторский стиль Дзё Хисаиси обладает ярко выраженными чертами, позволяющими узнавать и выделять его

произведения из массы современной киномузыки. Это проявляется в особенностях мелодизма, фактуры, гармоническом языке на всем пути его сотрудничества с Миядзаки, начиная с фильма «Навсикая из Долины ветров» в 1984 г. вплоть до 2013 г. в фильме «Ветер крепчает».

5. Обоснована особая роль в стилистике киномузыки Дзё Хисаиси так называемых *«подписей»* — характерных гармонических последовательностей, благодаря которым стиль композитора всегда узнаваем.

ГЛАВА 3. ВЫРАЗИТЕЛЬНО СМЫСЛОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ В ЭКРАННОМ ПОЛИСИНТЕЗЕ. МУЛЬТИ-МЕТАВСЕЛЕННАЯ МИЯДЗАКИ — ХИСАИСИ: АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ

Фильм — как сон, фильм — как музыка…

Ингмар Бергман[196]

Третья глава нашей работы посвящена подробному аналитическому анализу музыкальных партитур Дзё Хисаиси к анимационным фильмам Хаяо Миядзаки. Предваряя это исследование, представляется важным сказать несколько слов об основном посыле и идейном наполнении творческого союза Миядзаки — Хисаиси.

На наш взгляд, главной идейно-духовной составляющей *Метавселенной Миядзаки — Хисаиси*, гармонично сочетающей и объединяющей образы реального и фэнтезийного миров, становится всеобъемлющее чувство любви, спасающее всех. Выдающиеся мастера японского искусства, Миядзаки и Хисаиси в своих творческих проектах обращаются к глобальным темам, затрагивающим вопросы прошлого, настоящего и будущего человечества, обретения и утраты его гармонии с миром природы.

Яркие, харизматичные лейтобразы, рожденные воображением режиссера, благодаря музыке Хисаиси, обретают в Мульти-Метавселенной Миядзаки — Хисаиси свой уникальный голос, неповторимое в своей внутренней гармонии и утонченной красоте звучание. В этом, на наш взгляд, заключается эстетический и концептуальный феномен тандема Миядзаки — Хисаиси.

Поэтика киномузыки Дзё Хисаиси помогает раскрыть глубину и многомерность рисованного киномира. Поэтические приемы, которые использует Хисаиси в киномузыке, способствуют усилению ее

[196] *Бергман И.* Шепоты и крики моей жизни. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 88.

драматургической функции благодаря выстраиванию единой линии развития художественного образа. Прежде всего это разработка и введение в саундтрек фильма продуманной системы лейтмотивов, лейттембров, «подписей».

При помощи разнообразных композиторских приемов и техник, выстроенной музыкальной драматургии Д. Хисаиси выделяет в фильмах Х. Миядзаки магистральные темы, получающие сквозное развитие в творчестве режиссера: тему национальной идентичности, экологии и детства. Разветвленная и вместе с тем целостная система лейтмотивов драматургически обогащает, преобразует и, таким образом, расширяет кинопространство аниме. В итоге звуковой, интонационный, тембровый образ в мирах Миядзаки — Хисаиси предстает как нечто одухотворенное, по-настоящему преображающее все визуальные и в широком смысле — содержательные линии фильма, приобретая качество *«визуальной акустики»*[197]. Подчеркнем, что в композиторском арсенале творческих методов Хисаиси особое место занимает *поэтика тишины*. Аура тишины помогает создать своеобразный «психологический континуум» в акустическом пространстве кинофильма, где слушатель или зритель чувствует себя в «почти волшебном, ирреальном состоянии полного уединения»[198].

В заключение нашего вступительного слова приведем цитату французского кинорежиссера Робера Брессона, которая, на наш взгляд, удивительно точно передает суть *художественно-поэтического метода Дзё Хисаиси*. «Музыка не должна поддерживать и подкреплять действие, она должна служить одним из элементов преображения, без которого не бывает искусства: преображения кадров и звуков в сочетании друг с другом на монтаже — это и есть настоящая жизнь кинематографа <…> Еще одно

---

[197] *Абдоков Ю. Б.* Киномузыка Бориса Чайковского: «тембровая оптика» и «визуальная акустика» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 106.
[198] *Там же,* С. 113.

важное предназначение музыки — создавать паузы после себя, с помощью которых тоже образуется ритм»[199].

3.1 «Навсикая из Долины ветров» Хаяо Миядзаки и Дзё Хисаиси (1984 г.). Основные принципы создания оригинального саундтрека к аниме[200]

В 1983 году японская компания «*Tokuma Shoten*» приглашает Дзё Хисаиси написать музыку к «Навсикае из Долины ветров» (яп. 風の谷のナウシカ *Кадзэ но тани но Наусика,* встречается перевод «Науси́ка из Долины ветров», в английском переводе *«Nausicaä of the Valley of the Wind»*). Эта была первая совместная работа с Миядзаки, положившая начало их многолетнему плодотворному сотрудничеству и крепкой дружбе.

Впоследствии Дзё Хисаиси всегда работал с Хаяо Миядзаки в одном и том же стиле, сложившемся в процессе работы над «Навсикаей»: поскольку производство в целом длилось от двух до трех лет, композитор сначала создавал так называемый *«имиджевый альбом»* (*«the image album»*)[201], опираясь на сюжет и заданную режиссером тематику, озвученную в нескольких ключевых словах[202]. Эти первые музыкальные зарисовки позволяли Миядзаки «примеривать» музыку к будущему фильму

---

[199] *Брессон Р.* Брессон о Брессоне. Интервью разных лет (1943–1983), собранные Милен Брессон. М.: Rosebud Publishing, 2017. С. 220–221.

[200] Материалы данного раздела изложены в статьях автора настоящей диссертации: *Титова Т. М.* «Навсикая из Долины Ветров» Хаяо Миядзаки и Дзё Хисаиси (1984). Основные принципы создания оригинального саундтрека к аниме // Музыковедение. 2023. № 1 (15). С. 9–17; *Титова Т. М.* Особенности проявления интертекстуальности в саундтреке анимационного фильма «Навсикая из Долины Ветров» (1984, режиссер Хаяо Миядзаки, композитор Дзё Хисаиси) // Искусствоведение. 2024. №1. С. 93–101.

[201] *Bellano M.* From Albums to Images. Studio Ghibli's Image Albums and their impact on audiovisual strategies / M. Bellano // Trans. 2012. № 16. URL: https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_01.pdf

[202] *Bellano M.* The Parts and the Whole. Audiovisual Strategies in the Cinema of Hayao Miyazaki and Joe Hisaishi // Animation journal. 2010. Volume 18. P. 11.

и учитывать ее особенности. В самом конце работы над фильмом под контролем режиссера и композитора готовые музыкальные треки накладывались на последовательность кадров и привязывались к их ритму. Таким образом, Хисаиси существенным образом влиял на восприятие фильмов Миядзаки, каждый раз создавая вместе с режиссером общее *изобразительно-звуковое пространство фильма*[203].

Несомненный успех первой совместной работы Миядзаки и Хисаиси как с точки зрения уровня сборов, так и принятия публикой был очевиден. Это позволило Миядзаки и его коллеге режиссеру Исао Такахате вместе основать киностудию «Ghibli»[204]. Несмотря на то, что «Навсикая» вышла до рождения Ghibli, первым проектом компании считается именно она (см. Приложение 2, *рисунок 2*).

Успех фильма в Японии был очень важен для того времени. «Навсикая» способствовала возрождению зрительского интереса к полнометражным японским анимационным фильмам (до этого предпочтение отдавалось аниме-сериалам, которые производились в большом количестве). Благодаря своему коммерческому успеху фильм заинтересовал западных продюсеров и получил возможность проката перед широкой европейской и американской публикой.

Важным представляется отметить, что режиссерская версия фильма была подвергнута цензуре. Так, для проката перед американской аудиторией компания-дистрибьютер *New World Pictures* потребовала сократить и даже изменить оригинальный фильм, сделать его более «динамичным». Например, был значительно сокращен эпизод сновидения Навсикаи, рассказывающий о ее детских воспоминаниях и защите детеныша ому — фантастического

---

[203] *Русинова Е. А.* Формирование звуковых пространств в кинематографе: дисс. … доктора искусствоведения: 17.00.03. Москва, 2021. С. 4–5.

[204] *Hara K.* Authorship in Music and Sound Design / 1: Isao Takahata and His Music Direction // The Palgrave Handbook of Music and Sound in Japanese Animation. 2024. P. 335–361. URL: https://www.researchgate.net/publication/384032669_Authorship_in_Music_and_Sound_Design_1_Isao_Takahata_and_His_Music_Direction

существа, гигантского жукоподобного насекомого, живущего в ядовитом лесу Фукай.

Название фильма получило в разных странах несколько редакций: «Навсикая из Долины ветров» стала *«Warriors of the Wind»* («Воины ветра») в США, во Франции — *«Le Vaisseau fantome»* («Корабль-призрак») или *«La Princess des etoiles»* («Принцесса звезд»). Еще большей коррекции подверглась драматургия фильмов: из фильма *«Warriors of the Wind»* было вырезано около 22 минут, многие диалоги были изменены. В 2003 г. *Disney* сделал второй, более близкий к оригиналу дубляж, в озвучке которого участвовали голливудские звезды.

«Навсикая из Долины ветров» соединяет и эклектически перемешивает жанровые элементы эпического аниме-блокбастера на стыке научной фантастики, фэнтези и постапокалиптики. Важно отметить, что в произведении отсутствуют ярко выраженные «японские» элементы. Скорее, здесь мы можем наблюдать органичный синтез элементов японской и европейской культур, что позволяет нам говорить о *феномене мультикультурализма* в творчестве Миядзаки. Несомненно, в «Навсикае» нашел отражение богатый культурный опыт Японии, где на протяжении многих веков складывался сложный и уникальный сплав традиционного и заимствованного.

Приведем несколько примеров вышесказанному. Так, само имя главной героини фильма — Навсикая — было придумано под влиянием поэмы Гомера «Одиссея» (одно из любимых литературных произведений Миядзаки), где подобное имя носила принцесса феаков[205]. Гомеровская Навсикая ухаживает за потерпевшим кораблекрушение Одиссеем. Если же говорить о характере главной героини фильма, то, безусловно, здесь мы находим отсылки к японскому фольклору[206]. Образ Навсикаи напоминает принцессу из японской сказки XII века под названием «Принцесса, которая

[205] *Лаптева М. Ю.* Гомер и «темные века» Ионии // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2008. Сер. 2. Вып. 4. Часть I. С. 93–99.
[206] *Сандзин С.* Сказания Древней Японии / Перевод В. М. Мендрина. СПб.: СЗКЭО, 2021. 400 с.

любила насекомых»[207]. Действие повести разворачивается в период Хайан (794–1185 гг.) и рассказывает о юной принцессе, которая любила общаться с насекомыми и была равнодушна к красивой одежде и замужеству. Навсикая у Миядзаки похожа на нее в том, что она единственная, кто стремится понять природу Фукая (ядовитого леса) (см. Приложение 2, *рисунок 3*). Она стремится жить в гармонии с насекомыми, тогда как все остальные хотят уничтожить ядовитый лес и живущих в нем существ. В этом и заключается центральная идея истории, придуманной мастером.

Говоря о культурных и исторических первоисточниках, вдохновивших режиссера, следует отметить такие литературные произведения европейских авторов, как «Красавица и чудовище» Жанны-Мари Л. де Бомон, «Приход ночи» А. Азимова, «Теплица» Б. Олдиса, «Земноморье» Урсулы К. Ле Гуин, «Властелин колец» Джона Р.Р. Толкина[208]. Эпизоды фильма, в которых герои проникают под заражённую землю, отсылают зрителей к экранизации романа Ж. Верна «Путешествие к центру земли» (*«Journey to the Center of the Earth»*, США, режиссер Генри Левин, 1959 г.). В то же время Миядзаки упоминал о заражении бухты Минамата и массовом ртутном отравлении 1956 г. в Японии, получившем название «болезнь Минамата». Режиссер рассказывал об этом событии, о том, как природа реагирует на заражение окружающей среды и возрождается вновь. Миядзаки подчеркивал, что это событие в значительной степени повлияло на сюжет аниме[209].

Рассуждая о мифопоэтическом аспекте творчества Миядзаки Л.Л. Трифонова в своей статье отмечает, что режиссер «укоренен в национальной японской культуре», но как всякий современный художник он стремится «расширить круг своей художественной впечатлительности, по-своему переживая и интерпретируя инородный культурный материал, что зачастую порождает изысканный *культурно-символический синтез*,

---

[207] *Нейпир С. Дж.* Волшебные миры Хаяо Миядзаки / пер. с англ. А. Поповой. М.: Эксмо, 2019. URL: https://chitat-online.org/str/volshebnye-miry-hayao-miyadzaki-syuzan-neypir

[208] *McCarthy H.* Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation // Stone Bridge Press. 1999. P. 72–92.

[209] *McCarthy H.* Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation // Stone Bridge Press. 1999. P. 74.

в основании которого положены культурные универсалии и общечеловеческие мифологемы. Желание изобразить свою Навсикаю позволило Миядзаки создать эмоционально и символически насыщенный образ, глубокий, оригинальный и интересный. От героини «Одиссеи» в Навсикае осталась искренность, эмоциональность, сострадательность, горячая деятельная натура»[210].

По меткому определению К.И. Одеговой Миядзаки создает «один из уникальных образцов японской анимационной антиутопии»[211]. С одной стороны, антиутопический жанр у Миядзаки обнаруживает черты классических антиутопий XX века, таких, как «Мы» Е.И. Замятина, «О дивный новый мир» О. Хаксли, «1984» Дж. Оруэлла. Анимационная антиутопия в «Навсикае» представляет собой сочетание «политической, экологической и научно–технической антиутопий, так как показывает последствия войны, разрушительный результат технологической революции, экологическую катастрофу»[212]. Все это отличает классические западные антиутопии. С другой стороны, в «Навсикае» прослеживается влияние национальной японской традиции. Так, в полном соответствии с традициями японских сказок[213], мы наблюдаем в фильме, как животные (фантастические насекомые — жуки ому[214]) помогают главной героине в борьбе с тоталитарным строем. Кроме того, художественное пространство фильма также связано с японской национальной традицией. Долина ветров в «Навсикае», подобно Японии, отгорожена от внешнего мира водой и существует в относительной изоляции. Такой образ жизни весьма характерен

---

[210] *Трифонова Л. Л.* Мифопоэтический аспект творчества Х.Миядзаки // Культура. Духовность. ООО «Центр развития научного сотрудничества». 2013. С. 85.

[211] *Одегова К. И.* Культурные доминанты антиутопии в анимационном кинематографе Х.Миядзаки: синтез национального и наднационального // Культура и текст (ВятГУ). 2019. № 3 (38). С. 203.

[212] *Там же,* С. 197.

[213] *Сандзин С.* Сказания Древней Японии / Перевод В. М. Мендрина. СПб.: СЗКЭО, 2021. 400 с.

[214] В японском языке символы, использующиеся для записи слова «ому», дословно переводятся как «божество-насекомое». Само слово происходит от японского произношения английского *worm* (в пер. – червяк). См.: *Афанасов Н. Б.* Насекомые и дождь. Аниме за пределами человеческого // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2020. № 4. С. 36-51.

для японцев. Напомним, что в Японии на протяжении двух столетий (1636–1853 гг.) проводилась внешняя политика самоизоляции («Сакоку»)[215].

Таким образом, мультикультурные доминанты у Миядзаки находят отражение через *синтез национального и наднационального*[216]. Этот синтез реализуется через экологическую и антивоенную тематики с одной стороны, и через обращение к японской ментальности с другой. Как отмечает в своем исследовании японский критик Сугита Сюнсукэ, «всем работам режиссёра присущ особый, азиатский в своем плюрализме комплексный взгляд на природу как на сложную целостную систему, в которой радиоактивные вещества, жестокость, агрессия — такая же данность, как и великолепие растительного мира»[217].

При этом важно подчеркнуть, что антивоенная тема и тема экологии, представленные в первом совместном проекте тандема Миядзаки — Хисаиси, стали ключевыми для творчества Хаяо Миядзаки и нашли свое развитие в последующих совместных работах режиссера и композитора («Мой сосед Тоторо», «Порко Россо», «Принцесса Мононоке», «Ветер крепчает»).

Анализируя музыку к фильму «Навсикая из Долины ветров», представляется важным отметить, что все ранние кинопартитуры Хисаиси, включая «Навсикаю», были открыты для широкого спектра музыкальных влияний. Композитор применяет методы интертекстуальности, тесно переплетающиеся с приемами полистилистики, характерные для музыкального искусства XX века. Хисаиси использует интертекстуальность и полистилистику как особый новаторский художественный прием и композиторскую технику. Для Хисаиси это становится источником

---

[215] *Кожевников В. В. «*Сакоку» во внешней политике Японии (политика самоизоляции) // Труды института истории, археологии и этнографии ДВО РАН. 2018. С. 160.

[216] *Одегова К. И.* Культурные доминанты антиутопии в анимационном кинематографе Х.Миядзаки: синтез национального и наднационального // Культура и текст (ВятГУ). 2019. № 3 (38). С. 196.

[217] *Сюнсукэ С.* Тема природы в мировоззрении Хаяо Миядзаки — взгляд сквозь призму паназиатизма // Nippon.com Современный взгляд на Японию. URL: https://miyazaki-ru.livejournal.com/763399.html

музыкальных творческих решений, в которых происходит стилевой и жанровый диалог культур. По выражению Е.И. Чигарёвой, полистилистика — это не только новый художественный приём, но и «способ видения и слышания мира»[218].

В ранних кинопартитурах Хисаиси исследователь аниме Марко Беллано обнаруживает близость мелодичных оркестровых эпизодов к фрагментам произведений западноевропейской академической музыки XVIII, XIX и XX веков (например, в партитуре к фильму «Вошебник страны Оз», режиссер — Фумихико Такаяма, Япония, 1982 г.)[219]. Яркий пример такой отсылки к классическому произведению в «Навсикае» — это оркестровый эпизод, звучащий в финальной сцене самопожертвования, гибели и воскрешения Навсикаи (1.51.46 — 1.52.00 минуты фильма) (см. Приложение 2, *рисунок 4*). Тема, называемая в саундтреке Реквиемом, — это цитата из знаменитой Сарабанды Генделя (клавирная сюита ре–минор) (см. Приложение 1, *пример 7*).

Композитор в данном случае использует *прием интертекстуальности* в виде *цитаты-символа*[220]. Сарабанда в классической музыке вплоть до начала XIX столетия считалась «выражением элегического, печально-торжественного и даже зловеще-гнетущего», а в литературе встречается образное выражение — «смерть танцует сарабанду»[221]. Величественная и скорбная тема Сарабанды — Реквиема звучит в партитуре Хисаиси в оркестровом переложении, подчеркивая драматизм и торжественную красоту кульминационного эпизода фильма. Отметим, что все симфонические

---

[218] *Чигарёва Е. И.* Неоромантизм и неоканонические тенденции в отечественной музыке последней трети XX века // Памяти Е.В. Назайкинского. Интервью. Статьи. Воспоминания. Москва : Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2011. С.22.

[219] *Bellano M.* The Parts and the Whole. Audiovisual Strategies in the Cinema of Hayao Miyazaki and Joe Hisaishi // Animation journal. 2010. Volume 18. P.10

[220] *Воротынцева Л. А.* Явление интертекстуальности в музыкальном искусстве // Философско-культурологические исследования. №5. 2019. URL: http://fki.lgaki.info/2019/05/06/явление-интертекстуальности-в-музык/

[221] *Яворский Б. Л., Носина В.Б.* Сюиты Баха для клавира / О символике «Французских сюит» И.С.Баха. М.: Издательский дом «Классика-XX», 2006. С. 43.

эпизоды в «Навсикае» связаны с характеристикой главной героини и жизнью в Долине ветров.

Симфонической сфере кинопартитуры противостоит сфера электронной музыки. Напомним, что в начале карьеры Хисаиси, совершенствуя свой стиль, искал вдохновения именно в электронной музыке и музыке нью-эйдж, которая в те годы была в Японии в моде. На тот момент Хисаиси — приверженец минимализма. В 1982 году он выпускает свой второй альбом под названием *«Information»* в жанре минималистичного электропопа.

Эстетика минимализма и электронного звучания в «Навсикае» подчеркивает яркие футуристические образы постапокалиптической природы: причудливые пейзажи ядовитого леса Фукай, огромных диковинных животных и насекомых. Кроме того, электронная музыка становится лейттембром Ксяны, предводительницы тольмекийцев, враждующих с Навсикаей и народом Долины.

Рассмотрим теперь более подробно музыкальную характеристику главной героини, которая, безусловно, занимает центральное положение в насыщенном событиями мире фильма. Композитор создает для Навсикая три лейттемы, которые связывают воедино всю музыкальную ткань фильма.

Первая из них становится так называемым «опенингом»[222] к аниме. Опенинг — это вступительная заставка к фильму (англ. *title sequence, opening sequence, opening*, сокращённо *OP*). Опенинг часто используется как художественный метод, с помощью которого режиссер знакомит зрителей с названием фильма, именами создателей и актёров. Кроме того, опенинг часто отражает визуальную основу произведения, представляет главных персонажей фильма. Таким образом, опенинг передает основную идею истории, используя художественные методы и стилистику произведения.

---

[222] *Иванов Б. А.* Введение в японскую анимацию. 2–е изд. М.: Фонд развития кинематографии; РОФ «Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры», 2002. С. 200.

Мы слышим тему опенинга во время показа начальных титров на фоне видеоряда с рисунками на старинном гобелене и первых кадров с Навсикаей, летящей на глайдере[223]. Интересно, что на создание видеоряда с гобеленом Хаяо Миядзаки вдохновили ковры из Байё[224] в Нижней Нормандии, вышитые в XI веке[225] (еще одна отсылка к средневековой Европе).

Тема опенинга — одна из центральных в фильме — это тема Навсикаи, избранной спасительницы. Изложение темы начинается со вступительных фигураций, где повторяются звуки разложенного на две октавы до–минорного нонаккорда. Сразу отметим, что эта спокойная, мечтательно-медитативная фигурация станет дополнительной лейтинтонацией и лейтгармонией в теме спасительницы. На фоне неспешной остинатной фигурации фортепиано звучит простая мелодия с поступенным движением в дорийском ладу (высокая VI ступень в 4–м такте — ля–бекар) (см. Приложение 1, *пример 8*).

Особый вклад Хисаиси в саундтрек «Навсикаи», как подчеркивает исследователь японского аниме Сюзан Нейпир, состоит в том, что композитор использовал колористические возможности натуральных ладов для обогащения ладотональной системы саундтрека. В частности, короткие фрагменты гармонических последовательностей, создающих эффект звучания дорийского лада, сформировали в фильме атмосферу древней Европы[226]. Дорийский лад традиционно ассоциировался со строгостью, мужественностью, считался этически наиболее ценным, успокаивающим человека. Тема Навсикаи–спасительницы с элементами дорийской ладовости в гармоническом сопровождении несет в себе совершенно определенные стилистические и эмоциональные коннотации: погружая нас в мир легенды, мифа с одной стороны, она в то же время определяет первые и наиболее

---

[223] Легкий летательный аппарат, напоминающий дельтаплан.

[224] Байё (фр. *Bayeux*) — город на северо-западе Франции, регион Нормандия.

[225] *Бертон Г.* Вселенная Хаяо Миядзаки. М.: Эксмо, 2021. URL: https://books.yandex.ru/books/ntuGX5a2/read-online

[226] *Нейпир С. Дж.* Волшебные миры Хаяо Миядзаки / пер. с англ. А. Поповой. М.: Эксмо, 2019. URL: https://chitat-online.org/str/volshebnye-miry-hayao-miyadzaki-syuzan-neypir

важные характеристики главной героини — отважной и бескорыстной спасительницы. Здесь мы наблюдаем использование композитором *приема интертекстуальности* в виде *аллюзии* («приём придания выразительности тексту, заключающийся в намёке на ту или иную информацию, которая предполагается по умолчанию известной слушателю»[227]).

В экспозиционном проведении темы Хисаиси поручает солирующую роль своему любимому инструменту — фортепиано (далее тему подхватывают скрипки). Фортепианный тембр для Хисаиси–пианиста — особая краска, способная передать самые глубокие и искренние эмоции. Подчеркнем, что романтический стиль фортепианного и оркестрового звучания, с изысканной инструментовкой, характерным типом мелодизма, фактуры, раскрывает перед нами *неоромантические черты в творчестве Хисаиси*[228].

Варьированная тема Навсикаи–спасительницы вновь появляется на 20-й минуте фильма в сцене предсказания, но на этот раз в электронном звучании. Бабушка Навсикаи, указывая на гобелен, говорит о пророчестве и об избраннике, который «в синей одежде придет, посреди золотого поля встанет и, вновь людей объединив с землей, в синий чистый край им покажет дорогу».

Хисаиси кардинально меняет тембр лейттемы, тем самым подчеркивая особую роль Навсикаи для мира Фукая и его обитателей. Сфера «живых» инструментов и звуков в образе Навсикаи уже не противостоит электронному «неживому» звучанию, а гармонично сочетается с ней. Таким образом, композитор находит художественный прием, с помощью которого невербально, через музыку передает нам идею о возможности гармоничного сосуществования мира людей и мира природы.

---

[227] *Воротынцева Л. А.* Явление интертекстуальности в музыкальном искусстве // Философско-культурологические исследования. 2019. №5. URL: http://fki.lgaki.info/2019/05/06/явление-интертекстуальности-в-музык/

[228] *Титова Т. М.* Основные принципы музыкальной драматургии анимационного фильма «Небесный замок Лапута» Джо Хисаиши и Хаяо Миядзаки (1986 г.) // Музыка и время. 2018. №4. С. 12.

Этот же прием чередования и сочетания в различных комбинациях «живых» и «неживых» инструментов Хисаиси будет использовать и дальше, развивая и обогащая одну из главных тем, заложенную Миядзаки в этом фильме — тему экологии.

Проследим дальнейшее появление эпизодов, в которых звучит тема Навсикаи–спасительницы в разных тембральных «обликах»:

— 28-я минута фильма (27.16) — полет Навсикаи с крылатым жуком. Навсикая спасает жука, показывая ему дорогу в лес. Вариационное проведение темы звучит у группы струнных.

— 57-я минута фильма (56.08) — звучит характерная вступительная фигурация аккомпанемента. В этом эпизоде Навсикая, Ксяна и заложники вынуждены совершить посадку в непосредственной близости от Фукая. Их тут же окружают ому. Все напуганы. Навсикая же дает насекомым изучить себя, чтобы те успокоились. Ому «обнимают» ее своими золотыми щупальцами, и в этот момент в многослойной партитуре возникает уже хорошо знакомый мотив в фортепианном звучании (в нотном примере соответствующие ноты выделены знаком «*») (см. Приложение 1, *пример 9*).

— 1.05.30 — Навсикая и Асбер на дне леса. Очнувшись, Навсикая обнаруживает, что может свободно дышать. Она начинает понимать, что лес очищает почву от ядов. Одна из ключевых сцен фильма решена удивительно тонко и деликатно. Хисаиси вновь поручает исполнение лейттемы голосу фортепиано.

— 1.44.10 — Навсикая и раненый детеныш ому, которого она пытается спасти, у кислотного озера. Она нечаянно опускает ногу в озеро, и ому исцеляет ее. Мы слышим лейтинтонацию аккомпанемента, а затем и мелодию темы в электронном звучании.

— 1.55.56 — заключительное появление темы спасительницы в эндинге (от англ. *ending* — «концовка»), финальном ролике фильма. Первое проведение темы вновь доверено фортепиано (так же, как и в опенинге), окрашиваясь в последних тактах в мажорный лад, как символ новой надежды

и возрождения, затем ее подхватывает *tutti* оркестра. Тема звучит на фоне титров и видеоряда, рассказывающего о последующих событиях: жуки ому возвращаются в лес, а жители Долины восстанавливают деревню, природа оживает, и в заключительных кадрах мы видим зеленый росток нового дерева — символ надежды на возрождение.

В дальнейшем в опенингах и эндингах Хисаиси будет часто использовать яркие эстрадные песни, что очень характерно для стиля аниме. В «Навсикае» же тема спасительницы, звучащая как в опенинге, так и в эндинге, образует музыкальную арку, еще раз подчеркивая главную идею и, таким образом, помогает выстроить драматургию фильма в целом.

Вторым лейтмотивом Навсикаи становится *«тема Полета»*. Впервые она появляется на 14-й минуте фильма. Нежная, изящная мелодия звучит у флейты, поддерживаемая легким *pizzicato* струнных. Важно отметить, что тему спасительницы и тему полета объединяет общая лейтинтонация — поступенный нисходящий мотив из четырех звуков. Тот же мотив мы слышим в теме спасительницы (см. Приложение 1, *пример 10*).

Вскоре тема полета появляется вновь (15.08 минута фильма) — Навсикая взлетает на глайдере и парит в небе. Инструментовка темы меняется — мелодия звучит у скрипок на фоне *tutti* всего оркестра, создавая радостное ощущение полета.

Здесь хотелось бы отметить, что тема полета и летающих машин — особая в творчестве режиссера Хаяо Миядзаки. Корни этой любви растут из детства: его отец, Кацудзи Миядзаки, во время Второй мировой войны был директором фабрики по изготовлению деталей к самолетам. Хаяо полюбил летательные аппараты и уже будучи именитым режиссером рассказывал, что для него нарисовать любой самолет гораздо проще, чем изобразить человека[229]. Его страсть к полётам и авиации, которую он когда-то перенял

[229] Царство грёз и безумия / The Kingdom of Dreams and Madness (RUS). [Видеозапись]: документальный фильм / автор сценария и режиссер Мами Сунада, 2013. — URL: https://yandex.ru/video/preview/?filmId=18099188743358150284&text=«Царство+Грёз+и+Безумия»+%28«The+Kingdom+of+Dreams+and+Madness»%29

ещё от отца, а также философские размышления самого Миядзаки, связанные с этим, отображает даже название его студии. «Ghibli» — это кодовое название итальянского бомбардировщика Капрони Ка.309 (*Caproni Ca.*309), в свою очередь названного так в честь восточного ветра в Северной Африке.

Тема полета присутствует практически во всех анимационных фильмах Миядзаки. Так, Навсикая летает на фэнтезийном дельтаплане, у которого, подобно птице, складываются крылья. Маленькая колдунья Кики из «Ведьминой службы доставки» мастерски владеет полетом на метле. Небесный замок Лапута в одноименном фильме сам парит в небе, а персонажи аниме летают на самых причудливых конструкциях. Вспомним летающего мага Хаула в «Ходячем замке», дракона-мальчика Хаку в «Унесенных призраками» и, конечно же, главного героя «Порко Россо» — экстравагантного летчика Марко Паготта. Мечта юного Дзиро Хорикоси из фильма «Ветер крепчает» — стать отважным пилотом[230].

Тема полета у Миядзаки обыгрывается в каждом фильме по-разному, но всегда несет некий символический смысл. Так, возвращаясь к теме полета в «Навсикае», добавим, что музыкальный лейтмотив появляется еще раз на 28-й минуте фильма, когда Навсикая летит вместе с крылатым жуком, чтобы спасти его и вернуть в лес. Таким образом, второй лейтмотив Навсикаи глубже раскрывает образ главной героини — свободолюбивой, бесстрашной, доброй и искренней, в то же время подчеркивая одну из сквозных тем в творчестве Миядзаки (см. Приложение 2, *рисунок 5*).

И, наконец, третья тема в музыкальной характеристике главной героини — это лейтмотив, связанный с детскими воспоминаниями Навсикаи. Назовем ее *«темой Детства»*. Она выделяется на фоне всей кинопартитуры, так как звучит в исполнении детского голоса[231], помогая нарисовать нежный и трогательный образ маленькой Навсикаи (см. Приложение 1, *пример 11*).

---

[230] *Там же.*

[231] *Тему Детства* исполнила дочь Дзё Хисаиси, Маи Фудзисава, которой на тот момент было 4 года (что соответствует возрасту Навсикаи в эпизодах, связанных с этой темой). В настоящеее время Маи Фудзисава — успешная японская певица. Неоднократно записывала песни со своим

Светлая и по-детски бесхитростная мелодия с «подпрыгивающими» интонациями и упругим танцевальным ритмом имеет очевидное интонационное сходство с вокально-инструментальными мелодиями кельтского фольклора. Дзё Хисаиси в одном из интервью отмечал, что при создании партитуры к «Навсикае» его вдохновляла шотландская и ирландская фольклорная музыка[232]. Здесь мы можем говорить об использовании композитором приемов интертекстуальности в виде *стилизации, методов «интонационного намека» и «полистилистическом объединении»*[233] *инородных музыкальных элементов*. В теме Детства мы также обнаруживаем общее для всех музыкальных характеристик Навсикаи интонационное «ядро»: нисходящий поступенный мотив из четырех звуков.

Нельзя не отметить еще одну драматургически важную лейттему в кинопартитуре фильма, неразрывно связанную с музыкальной характеристикой Навсикаи — это *«тема Долины ветров»*. Как правило, она звучит сразу после одного из лейтмотивов Навсикаи, появляясь как его естественное продолжение и подчеркивая этническую принадлежность главной героини. Так, в первый раз мы слышим тему Долины на 16-й минуте фильма сразу после темы полета. Кроме того, тема Долины интонационно и ритмически родственна теме Детства: в ней так же явственно проступают шотландские фольклорные интонации и характерный ритмический рисунок. Для оркестровки темы Хисаиси выбирает тембр деревянных духовых, которые были очень популярны в эпоху Средневековья в Европе.

Тема Детства появляется еще два раза в ключевых моментах фильма. Второе появление темы (1.01.35) — это еще один флэшбэк из детства Навсикаи, где она тщетно пытается спасти детеныша ому. Но ее отец

отцом к различным фильмам и рекламам. Также исполнила песню к аниме «Рыбка Поньо на утесе».

[232] *Нейпир С. Дж.* Волшебные миры Хаяо Миядзаки / пер. с англ. А. Поповой. М.: Эксмо, 2019. URL: https://chitat-online.org/str/volshebnye-miry-hayao-miyadzaki-syuzan-neypir

[233] *Овсянкина Г. П.* Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича: автореферат дис. … д–ра иск. : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2004. С. 37.

неумолим: «Люди и насекомые не могут жить в одном мире». Мы понимаем, что Навсикая — единственная, кто способен остановить волну злобы и насилия.

Заключительное проведение темы Детства (1.52.10) отмечено воссоединением и гармоничным сплетением основных лейтмотивов в единый многогранный музыкальный образ главной героини. Назовем этот музыкальный эпизод *«Парад Тем Навсикаи».*

Тема Детства появляется первой сразу после Реквиема — Сарабанды — жуки ому спасают Навсикаю и своими действиями доказывают, что она — та самая спасительница рода людского из древнего пророчества. В лейтмотив Детства вплетается тема Полета, когда бабушка Обаба говорит, что пророчество сбылось («легенда стала явью»), а в небе мы видим парящий глайдер Навсикаи — ветер вернулся в Долину. Следом появляется короткое проведение темы Долины и завершается все плавным переходом в лейтмотив спасительницы.

В заключительных тактах кинопартитуры, как эпилог, победно и жизнеутверждающе в звучании медных духовых раздается лейтмотив темы Долины — все было не напрасно, жизнь возвращается в привычное русло (см. Приложение 1, *пример 12*).

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод от том, что Дзё Хисаиси в своем первом опыте сотворчества с режиссером Хаяо Миядзаки вырабатывает *основные принципы создания оригинального саундтрека к аниме.*

Перечислим главные из них:

— важная, а иногда определяющая роль первоначального этапа работы режиссера и композитора, в результате — создание так называемого «имиджевого альбома» (*«the image album»*);

— композитор создает разные по образно-смысловой нагрузке типы лейтмотивов: темы Навсикаи-спасительницы, Полета, Детства, Долины ветров. При этом все темы Навсикаи обнаруживают интонационное сходство,

а тема Долины ветров часто звучит сразу после лейтмотивов Навсикаи, подчеркивая ее территориальную/этническую характеристику;

— взаимовлияние музыки и видеоряда, которое можно охарактеризовать как настоящую *синергию изображения и звука*[234], ставшую впоследствии отличительной чертой творческого тандема Миядзаки — Хисаиси.

— интертекстуальность и полистилистика музыкальной партитуры Хисаиси тесно переплетаются с феноменом мультикультурализма в режиссерской работе Миядзаки, что способствует созданию уникальных образцов японской анимации, отличающихся органичным синтезом национального и наднационального. Кроме того, как отмечает доктор искусствоведения Г.П. Овсянкина, интертекстуальные связи помогают «привнести в музыкальное содержание новые смыслы и усилить информационную насыщенность текста»[235].

3.2 Основные принципы музыкальной драматургии анимационного фильма «Небесный замок Лапута» Дзё Хисаиси и Хаяо Миядзаки (1986 г.)[236]

Для того чтобы выявить основные принципы музыкальной драматургии фильма «Небесный замок Лапута» (яп. 天空の城ラピュタ *Тэнку: но сиро Рапюта,* в английском переводе *«Laputa: The Castle in the Sky»*) Хаяо Миядзаки и Дзё Хисаиси (см. Приложение 2, *рисунок 6*), представляется весьма важным предварительно уяснить основной замысел произведения и характер взаимодействия в нем визуального и звукового рядов, определить

---

[234] Здесь под термином *синергия* мы понимаем усиливающий эффект взаимодействия музыки и видеоряда.

[235] *Овсянкина Г. П.* Роль интертекста в опере «Игроки» Д.Шостаковича // Научный журнал КубГАУ. 2016. № 117 (03). С. 2.

[236] Материалы данного раздела изложены в статье автора настоящей диссертации: *Титова Т. М.* Основные принципы музыкальной драматургии анимационного фильма «Небесный замок Лапута» Джо Хисаиши и Хаяо Миядзаки (1986 г.) // Музыка и время. 2018. № 4. С. 16–26.

значение музыки в процессе раскрытия художественного образа произведения.

Давней мечтой режиссера Хаяо Миядзаки было создать приключенческий фильм на свой собственный сюжет, где он мог быть независимым от капризных веяний моды. Имея двадцатилетний опыт режиссерской работы, Миядзаки так говорил о замысле своего произведения: «это сюжет, в котором обычный паренек растет, набирается опыта, становясь самостоятельным, взрослеет... Завершив свой путь или приключение, главный герой чего-то достигает, и это не обязательно должно быть спасение мира или еще что-то грандиозное. После просмотра фильм должен оставлять ощущение того, что можно прожить жизнь в позитивном ключе или преодолеть все невзгоды и жить уверенно… Я хочу создавать фильмы, которые настроят людей на это»[237].

Реализовать замысел о создании оптимистического сценария, вызывающего у зрителя ощущение уверенности в собственных силах, лучше всего на основе захватывающей, интригующей зрителя приключенческой истории. Однако в популярном жанре приключенческой литературы уже создано множество разнообразнейших сюжетов, сочинить новое непросто. Режиссер вспоминает эпизод о парящем в небе замке из знаменитого произведения Джонатана Свифта «Путешествия Гулливера»[238]. Эта история становится импульсом для создания образа небесного замка Лапута, всей масштабной, эпической истории о летающем острове.

Хаяо Миядзаки представляет Лапуту в фильме как «*экотопию*» (или экологическую утопию), которую Оксфордский словарь (*oxforddictionaries*

---

[237] *Miyazaki H.* Starting Point: 1979-1996. Trans. by Beth Cary and Frederik L. Schodt. San Francisco: Viz Media. 1996. URL: https://ave4eva.ru/fili/vid/jap/books/MiyazakiHayaoStartingPoint1979-1996_2021.pdf

[238] *Бертон Г.* Вселенная Хаяо Миядзаки. М.: Эксмо, 2021. URL: https://books.yandex.ru/books/ntuGX5a2/read-online

com) определяет как «экологически идеальный регион или форму общества» (англ. *«an ecologically ideal region or form of society»*)[239].

Фантастичность весьма органична для анимационного кино: если в художественном фильме создание фантастической среды, фантастических персонажей требует множества технических решений, которые, тем не менее, не всегда позволяют скрыть искусственность ситуации, то техника анимации с равным успехом может изобразить пешую прогулку и полет на небесном замке. Создание эфемерной реальности — задача, оказавшаяся доступной творчеству Х. Миядзаки, он ставит перед художниками фильма цель сотворения огромного фантастического мира, насыщенного множеством реалистичных деталей.

Сюжет анимационного фильма «Небесный замок Лапута» невозможно однозначно трактовать ни по родовому, ни по жанровому признаку, в нем объединились черты эпоса и лирики, научной фантастики и экологической утопии. Постмодернистская полнота и многозначность художественного образа, вызывающего разнообразные аллюзии, характеризует этот анимационный фильм. Согласно легенде, люди всегда были очарованы небом и способностью летать, они отважились создать для своих исследований совершенные летающие машины и даже целые острова-лаборатории. Остров, по сути, является гигантским деревом, в корнях которого расположен кристалл. Уникальная способность огромного замка удерживаться в воздухе и летать связана с неисчерпаемой энергией кристалла. Он — основа жизни и, одновременно, ее угроза.

История о воздушном замке Лапута напоминает легенду об исчезнувшей Атлантиде: уникальный замок в результате катаклизма был заброшен, его небольшое население, прежде управляющее всеми жителями земли, разбросано по всему миру. Из-за сильного шторма небесный город был унесен так далеко, что люди перестали его видеть и постепенно забыли о

---

[239] Analysis of Laputa: Castle in the Sky / Studio Ghibli Culture. URL: https://ghibliculture.wordpress.com/2014/02/16/analysis-of-laputa-castle-in-the-sky/

нем или перестали верить в реальность его существования. На острове остались лишь животные и роботы, которые ухаживают за садом и охраняют территорию.

Поиски небесного замка начинаются в стране, напоминающей Уэльс. Режиссер посещал Южный Уэльс и знал о значении добываемого там угля как одного из основных ресурсов промышленной революции в Великобритании. Особое впечатление на режиссера произвели рассказы о рабочих выступлениях в Уэльсе, направленных против закрытия шахт, это нашло свое отражение в фильме. Социалистическая направленность режиссера, убежденного в важности рабочих движений, выявляется как в интервью, так и в фильмах. Поиски этого кристалла ведутся несколькими группами людей: военными, заинтересованными в фантастических энергетических ресурсах кристалла, воздушными пиратами, желающими найти на острове сказочные сокровища, и потомком правителей лапутян — девочкой Ситой, хранительницей крошечного осколка кристалла.

Своеобразием этой истории является ее обращенность в прошлое. Как отмечает А. Фоменко, «Лапута» является образцом фэнтезийного субжанра, «описывающего альтернативную вселенную, где технический прогресс принял другое направление и темп развития. Это своеобразная научная фантастика, обращенная в прошлое, если бы все достижения человечества уже когда-то давно были бы изобретены. Его мир одновременно ностальгически-старомодный и технически-продвинутый»[240]. Предметная роскошь викторианской эпохи соседствует с техническими изобретениями, фантастический мир полон природных и техногенных звуков.

Стилевое разнообразие и полижанровость становятся важнейшими характеристиками этого произведения, обогащающего изначальный сюжет Дж. Свифта, усложняющего его смыслами, почерпнутыми из опыта человека

---

[240] *Фоменко А.* Трилогия полета Хаяо Миядзаки: воздухоплавание как телесный и эмоциональный опыт // Искусство кино. 2013. № 10. URL: https://kinoart.ru/texts/trilogiya-poleta-hayao-miyadzaki-vozduhoplavanie-kak-telesnyy-i-emotsionalnyy-opyt

второй половины XX века. Если у Свифта Лапута является символом общества, в котором царствует наука и техническое совершенство, то у Х. Миядзаки этот образ вырастает до метафоры всего человечества, самоустраняющегося с обжитой им планеты. Заключенная в корнях дерева искусственная конструкция рассыпается после заклинания, произнесенного для того, чтобы разрушить диктаторские планы потомка лапутян Муска. Конструкция рассыпается, и Лапута окончательно очищается от того цивилизационного зла, которое несет в себе.

Специально для создания этого анимационного фильма режиссерами Хаяо Миядзаки и Исао Такахата была создана студия Гибли. Анимационные образы, созданные в этой работе, получили свое дальнейшее развитии в более поздних работах. Так, знаменитые старушки, появляющиеся в анимационных фильмах Х. Миядзаки, имеют схожие черты (особая примета — огромный нос), дед Камадзи из «Унесенных призраками» имеет сильное сходство с папой пиратов. Некоторые персонажи «Небесного замка Лапута», напротив, пришли из более ранних фильмов. Так, «белколис» — животное напоминающее белку и лисицу, впервые встречается в «Навсикае из Долины ветров», а также робот Лапуты, перерисованный из аниме «Люпин 3», над которым Миядзаки работал совместно с другими режиссерами (прототип этого робота находится в Токио в Музее студии Гибли).

Рассмотрим теперь музыкальную составляющую данного анимационного фильма для того, чтобы выявить принципы музыкальной драматургии, и уяснить значение музыки в процессе раскрытия художественного замысла. Как вспоминает Дзё Хисаиси, поставленная перед ним цель была непроста, но чрезвычайно близка ему: «Миядзаки сказал мне, что это история о любви, мечтах и приключениях. О любви, мечтах и приключениях… Поэтому мне предстояло написать музыку, основываясь на этом утверждении. Но было трудно! Потому что разговоры о подобных идеях — «любви и приключениях» или «любви и мире» в современном

обществе считаются неприятными. Но я знаю, почему он решил сказать это сейчас. И я разделяю с ним это чувство. И «Лапута» даст вам понять, насколько он добродушный человек. Фильм вдохнет жизнь в окружающее нас скучное и грубое мышление»[241].

Музыка к анимационному фильму «Небесный замок Лапута» имела две редакции. Их создание объяснялось различным подходом к восприятию музыки в анимационных фильмах в Америке и Японии. В интервью в журнале «Клавиатура» (*«Keyboard Magazine»*) Хисаиси прокомментировал этот вопрос следующим образом: «По словам сотрудников Диснея, иностранцы (за пределами Японии) чувствуют себя неловко, если нет музыки в течение более 3 минут... Однако в первоначальном издании Лапуты есть только один час музыки из 2 часов 4 минут фильма. Соответственно есть части, которые не имеют никакой музыки от 7 до 8 минут. Таким образом, мы решили переписать музыку, так как существующий саундтрек был не пригоден для рынков за пределами Японии»[242].

Специально для американской публики Дзё Хисаиси увеличивает объем музыкального текста, добавляя еще тридцать минут оркестрового звучания. Композитор нашел «золотую середину», необходимый баланс между изображением и музыкальным материалом фильма. Это стало для него образцом для последующих масштабных работ в области киномузыки.

В 1999 г. Хисаиси вновь записал музыку для английской версии «Небесного замка», выпущенной только в США. Поскольку первоначальная музыкальная партитура «Небесного замка Лапута» была очень популярна в Японии, композитор сохраняет основные темы, добавляя близкий по тематизму и образному строю новый музыкальный материал.

После выхода английской версии Лапуты в 1999 г., композитор дает интервью о процессе переписывания партитуры. В этом интервью Хисаиси

---

[241] The Hayao Myazaki Web. Laputa: The Castle in the Sky. Joe Hisaishi Interview. Nausicaa.net URL: https://www.nausicaa.net/miyazaki/laputa/

[242] *Там же.*

отмечает существенную решающую разницу между западным и японским подходом в координации мелодических, оркестровых линий и характерных типов движения анимационных персонажей. Объединение изображения и музыки в американских анимационных фильмах чаще всего происходит по принципу синхронности и смыслового параллелизма, звук выполняет функцию усиления пластики кадра: «Американский способ сочинить музыку для фильма в основном очень прост — они просто накладывают соответствующую музыку к персонажам. Например, когда армия появляется на экране, вы слышите тему армии ... До этого времени я избегал такого подхода, поскольку чувствовал, что это сделает музыку скучной… Но, когда я переделал музыку Лапуты, я узнал много нового»[243]. Музыкальный стиль композитора, сформировавшийся в предыдущее десятилетие, претерпел, по словам автора, значительную трансформацию: то, что написано «тринадцать лет назад, полностью отличается от настоящего. А в некоторых случаях, и то, для чего я пишу музыку, также изменилось»[244].

Различные изменения, которые вносит композитор, повлияли на технику оркестровки и обогатили ритмический рисунок партитуры. Благодаря этому удается увеличить длительность звучания музыки, создать новый стиль оркестровки, а также изменить тембровую окраску, уменьшив количество эпизодов в исполнении синтезатора: в английской версии синтезатор используется гораздо меньше, чем в первоначальной, оригинальной партитуре. Хисаиси делает переложения многих электронных эпизодов для полного оркестра. Так, первый музыкальный эпизод в оригинальном фильме начинается с темы, которую исполняют синтезаторы в непрерывном ритме, напоминающей устаревшую музыку к видеоиграм. В новой версии этот повторяющийся мотив композитор умело переложил на различные группы оркестра, мелодия начинается с нижних регистров, затем перемещается вверх (в оркестровом звучании струнные инструменты

[243] The Hayao Myazaki Web. Music. Laputa: The Castle in the Sky. Nausicaa.net URL: https://www.nausicaa.net/miyazaki/laputa/music.html.
[244] *Там же*.

сменяются деревянными духовыми, добавляются тембры литавр, медных духовых, ксилофона). Изменения в партитуре усиливают значение музыки в структуре фильма, подчеркивают индивидуальность персонажей фильма, усиливают его эмоциональное воздействие.

Музыка в фильме выполняет важную драматургическую функцию: при помощи системы лейтмотивов, лейттембров, «подписей» выстраивается единая линия развития художественного образа.

Система лейтмотивов характеризуется разнообразием и иерархичностью: наиболее важную роль играет заставка к фильму (опенинг), появляющаяся в самом начале, задающая «основной тон» произведения и являясь его смысловым «камертоном». Будучи прекрасным солирующим пианистом, Хисаиси наделяет тему спецификой фортепианного звучания (использует тип фактуры, характерный для фортепианных произведений: гомофонный, прозрачный, в котором слышатся ходы по обертоновому звукоряду). Солирующим инструментом, которому поручена основная мелодия в опенинге фильма, является скрипка. Октавное удвоение скрипичного звучания в английской версии придает теме воздушность, прозрачность, акустическую чистоту (см. Приложение 1, *пример 13*).

Впервые лейтмотив Лапуты появляется, когда Сита оказывается в мастерской Пазу и видит картину, на которой изображен таинственный остров. Лейтмотив сопровождает не только появление замка в кадрах, но и панорамные пейзажные виды с лугами и пышными облаками, привлекающие внимание зрителя, следящего за детективными поисками воздушного замка. Романтический стиль оркестрового звучания, с изысканной инструментовкой, характерным типом мелодизма, фактуры, раскрывает перед нами *неоромантические черты в творчестве Хисаиси*.

Следующий раз лейтмотив Лапуты звучит при выходе детей из шахты на просторный луг. Сита признается, что она является прямой наследницей правителей Лапуты. В американской версии лейттема Лапуты звучит, когда Сита в комнате Пазу обнаруживает картинку воздушного замка. Этот момент

драматургически очень важен: девочка отчетливо вспоминает свое прошлое, находит союзника в поиске таинственного острова. В этот момент появляется узнаваемая «тема — подпись» Хисаиси в оркестровом варианте. Это последовательность аккордов секвенционного характера с завершением на неустое. Эта лейтгармония чаще всего звучит у фортепиано в верхнем регистре (см. Приложение 1, *пример 1*). Эта «подпись» появляется во многих фильмах, в частности, в «Унесенных призраками», «Лапуте», «Ходячем замке» (см. Приложение 1, *пример 2)* и «Брате» (см. Приложение 1, *пример 3*), порой меняется оркестровка, ритм, происходит мелодическое развитие лейтгармонии. В фильме «Унесенные призраками» «подпись» гармонически видоизменяется, «высветляется», начинаясь с мажорного нонаккорда с «зыбкой» септимой в верхнем голосе (см. Приложение 1, *пример 4*). Развитие этой лейтгармонии мы встречаем в песнях «Мей га инай» («Mei ga Inai») из фильма «Мой сосед Тоторо», «Аситака и Сэн» из «Принцессы Мононоке» (см. Приложение 1, *пример 5*), «Любовь матери» из «Рыбки Поньо» и «Лето» из «Кикудзиро» (см. Приложение 1, *пример 6*)[245].

Также лейттема у фортепиано появляется в одной из кульминационных сцен фильма «Небесный замок Лапута» — сцене спора Ситы с Муско. Сита решается пожертвовать собой ради спасения острова и заявляет, что лучше она погубит себя и остров, чем даст пиратам править этим могущественным замком. Далее лейтмотив Лапуты звучит в тот момент, когда Пазу и Сита наконец-то, преодолев множество опасностей, оказываются на таинственном, летающем в небе острове. Дети следуют за роботом, осматривают остров и восхищаются им. Снова звучит фортепианный вариант лейттемы Лапуты как зыбкое, почти неосязаемое видение (см. Приложение 1, *пример 14*).

---

[245] Тема феномена повторяющихся гармонических последовательностей (так называемых «подписей») в композиторском творчестве Д. Хисаиси затронута в научном исследовании Русли О. Р. См.: *Rusli O. R.* Hisaishi'd Away: An Analysis of Joe Hisaishi's Film Scoring Technique // Wesleyan University Middletown, Connecticut. 2010. URL: https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=447e1145f0d457899d97c2313ffe37c31826b0fb

На наш взгляд, существует определенное смысловое и музыкальное родство между образом таинственного острова Лапута и маленького отважного героя Пазу, помогающего найти чудесный остров: чистые, ясные квартовые интонации пронизывают обе лейтттемы (см. Приложение, *пример 15*). Утренняя побудка Пазу, которую он исполняет для шахтеров на трубе, интонационно и темброво словно подготавливает лейттему Лапуты (см. Приложение 2, *рисунок 7*). В японской версии эта тема звучит сольно, а в американской версии трубе аккомпанирует весь оркестр. Эта же тема звучит, когда Пазу договаривается с пиратами, стараясь спасти своего нового друга. Показательно, что в кульминационный момент освобождения Лапуты лейттема звучит у медных духовых инструментов в сопровождении всего оркестра, тем самым сближая эти две разные, но семантически близкие темы. Утопический, чистый, но хрупкий мир воздушного замка неразрывно связан с миром детства, миром искренности, доброты и героизма главных героев фильма. Замок начинает воспарять в небо (см. Приложение 2, *рисунок 8*). Повторяющаяся фигурация у синтезатора подчеркивает мистичность происходящего, и на этом фоне величественно звучит измененная, метрически укрупненная лейттема замка (см. Приложение 1, *пример 16*).

Иная система выразительных средств применяется для характеристики персонажей–пиратов, движимых корыстной целью завладеть сокровищами острова. Здесь звучат остинатные ритмы, электронные тембры, незатейливые мелодии, рисующие образ простоватых грабителей, их физическую активность и энергию. Лишь во время острых сюжетных моментов, связанных с пиратами, композитор трансформирует их тематизм. Так, на 62 минуте аниме, в момент опасности, когда Пазу должен подхватить Ситу и спасти от злодея Муски и его армии, Хисаиси заменяет повторяемый ритмический рисунок на синтезаторе на мелодию у полноценного оркестра. Ее поддерживает дробь барабанной чеканки с меняющимся ритмом — этим музыкальным приемом композитор подчеркивает напряженность сцены (см. Приложение 1, *пример 17*).

Композитор также нарушает остинатность ритма музыки пиратов (23 минута фильма) в момент падения Ситы, преследуемой пиратами неба, желающими отнять у нее мистический камень. Электронные тембры сменяются оркестровым звучанием, появляются *rubato*. Летучий камень неожиданно начинает светиться, а дети парят в воздухе. Хисаиси сопровождает этот яркий момент падения–полета остановкой звучания и статичным делением неустойчивых гармоний у синтезатора (см. Приложение 1, *пример 18*). В новой версии кульминация достигается с помощью неожиданной темповой оттяжки (*ritardando*), передавая ощущения страха и восторга от полета.

В финале фильма объединяются все музыкальные тематические комплексы: лейттема пиратов, радующихся своему спасению, лейттема главных героев и острова Лапуты в масштабном симфоническом и хоровом звучании. Перед зрителем разворачивается панорамная картина: уцелевшие останки острова улетают высоко в небо, в облака (см. Приложение 1, *пример 19*).

Таким образом, английская версия озвучания фильма подарила «Небесному замку» новую жизнь. Композитору удалось создать совершенно новую «Лапуту». Как отмечал Х. Миядзаки, «детские души наследуют историческую память предыдущих поколений. Потом, когда они начинают взрослеть, доставшаяся им память становится все более и более недосягаемой. Поэтому больше всего на свете я хочу сделать фильм, который способен разбудить в людях эту память. Если я сделаю это, я точно смогу умереть счастливым»[246].

[246] *Миядзаки Х.* Правила жизни Хаяо Миядзаки // Правила жизни. — URL: https://www.pravilamag.ru/hero/231-miyazaki/

3.3 «Мой сосед Тоторо» (1988 г.). Творческая лаборатория композитора

«Мой сосед Тоторо» (яп. となりのトトロ *тонари но тоторо,* в английском переводе *«My Neighbor Totoro»*) — признанная во всем мире икона японской поп–культуры, появившаяся в результате сотворчества Хаяо Миядзаки и Дзё Хисаиси. Главный персонаж — добрый хранитель леса Тоторо — стал талисманом студии Ghibli и в итоге появился на логотипе студии[247] (см. Приложение 2, *рисунок 9*).

Первым и весьма важным этапом в рождении фильма стала совместная работа Миядзаки и Хисаиси над созданием альбома «Мой сосед Тоторо: коллекция песен в образах» (*«My Neighbor Totoro. Image Song Collection»*[248]). Слова к песням написали Миядзаки и Накагава Риеко, знаменитый автор детских книг, автором музыки выступил Хисаиси. Имиджевый альбом, выпущенный в 1987 году до премьеры фильма, послужил не только рекламным продуктом, но и снабдил Миядзаки конкретными идеями о персонажах и темах фильма (см. Приложение 2, *рисунок 10*).

После проката фильма в Японии в 1990 г., студия Ghibli впервые запустила коммерческую продукцию по мотивам аниме. Плюшевые игрушки Тоторо пользовались наибольшим спросом и способствовали благосостоянию компании. По признанию самой студии, благодаря сувенирной продукции «Мой сосед Тоторо» стал их самым прибыльным фильмом[249] (см. Приложение 2, *рисунок 11*).

Синопсис: Японская семья, состоящая из профессора и двух его дочерей (старшая — Сацуки и младшая — Мэй), поселяется в старом доме, недалеко от больницы, где лежит мама Сацуки и Мэй. В старом доме водятся маленькие привидения — живые комочки пыли или чернушки. Через

---

[247] Studio Ghibli. Official Website. URL:: https://www.ghibli.jp/

[248] My Neighbor Totoro: Image Album. URL: https://rollinrecs.com/products/my-neighbor-totoro-image-album-original-soundtrack-tjja-10014-japan-obi

[249] *Бертон Г.* Вселенная Хаяо Миядзаки. М.: Эксмо, 2021. URL: https://books.yandex.ru/books/ntuGX5a2/read-online

некоторое время Мэй встречает другое странное существо, похожее на кролика (маленький тоторо), которое приводит ее к гигантскому Тоторо, доброму хранителю леса. Большой Тоторо с помощью Котобуса (живого автобуса, похожего на Чеширского Кота)[250] помогает девочкам навестить маму в больнице и преодолеть все невзгоды.

Это первая кинокартина Миядзаки, действие которой происходит в Японии. Удивительной красоты пейзажи страны, которыми изобилует фильм, нашли теплый отклик у соотечественников режиссера. Эскизы многих пасторальных видов картины выполнены в небольшом городке Токородзава, в котором провел свое детство режиссер (см. Приложение 2, *рисунок 12*). Сюжет фильма тесно связан с автобиографией режиссера. Миядзаки, вводя в сюжет фильма историю болезни матери, воссоздает свои детские эмоции, «реконструирует и заново переписывает собственное детство, проживает детские мечты и кошмары и попадает в волшебный мир, где обретает защиту, заботу и внутреннюю опору»[251].

Главным символом фильма стал добрый лесной дух Тоторо, признанный во всем мире лучшим творением Миядзаки (см. Приложение 2, *рисунок 13*). О том, что оригинальный облик Тоторо оказался чрезвычайно близким к традиционным японским сказочным образам, указывает А.Н. Мельникова в статье о синтоистских мотивах в творчестве Х. Миядзаки. По мнению автора, облик Тоторо: «совмещает внешние признаки сразу нескольких животных: тануки (енотовидной собаки), кошки (острые ушки и выражения мордочки) и совы (характерный окрас на груди и ухающие звуки при ночной игре на похожем на свирель музыкальном инструменте *окарина*). Слово “Тоторо” происходит от неправильного произношения Мэй (она немного картавит) японского слова «тоторо» (トトロ), означающего “тролль”. В аниме действуют несколько Тоторо: Большой (大トトロ, *дайтоторо*) серого цвета,

---

[250] Прообразом Котобуса является *«бакэнэко»* (яп. 化け猫, «кошка-оборотень») – особая разновидность оборотней в японской мифологии.

[251] *Нейпир С. Дж.* Волшебные миры Хаяо Миядзаки / пер. с англ. А. Поповой. М.: Эксмо, 2019. URL: https://chitat-online.org/str/volshebnye-miry-hayao-miyadzaki-syuzan-neypir

Средний (中トトロ, *тю:тоторо*) синего цвета и Маленький (ちびトトロ, *тибитоторо*) белого цвета. Следует иметь в виду, что, когда речь заходит о Тоторо, обычно имеют в виду Большого Тоторо»[252].

В фильме органично сочетаются вымысел и реализм. Так, сказочные существа — чернушки из сажи и забавный котобус — прекрасно уживаются с природой, людьми и животными из реального мира. Эпизод встречи девочек с чернушками (см. Приложение 2, *рисунок 14*) А.Н. Мельникова поясняет через динамику их отношения к сказочным существам: «Сацуки и Мэй помогают папе [с уборкой дома] и неожиданно встречаются с черными как смоль чернушками (真っ黒くろすけ, *маккуро куросукэ*) — чёрными пушистыми комочками, символизирующими грязь в заброшенном доме. Если хозяева покидают дом, в доме не горит свет и не убирается пыль, то он становится местом обитания “чернушек”. Девочки поначалу боятся их и хотят прогнать, но бабушка, живущая по соседству, успокаивает их. По её словам, комочков — *сусуватари* (煤渡り, букв. “странствующая сажа”) — бояться не следует, поскольку они не причинят никакого вреда и скоро уйдут. И действительно, той же ночью они переселяются на дерево Тоторо»[253].

В коллекции уникальных фантастических существ, созданных воображением Миядзаки, чернушки занимают особое место. Зрители вновь увидят их в следующем фильме режиссера — в «Унесенных призраками», но уже совсем в другой роли. Таким образом, здесь мы можем говорить о создании мастером оригинальных ***лейтобразов в Метавселенной Хаяо Миядзаки.***

Популярность фильма стала результатом не премьерных прокатов, а сохраняющегося не протяжении многих лет интереса публики в анимационному творчеству Миядзаки. Возможно, отсутствие первых коммерческих успехов от премьерного проката фильма было не случайно.

---

[252] *Мельникова А. Н.* Синтоистские мотивы в творчестве Миядзаки Хаяо // Синто: Работы лауреатов конкурсов молодых исследователей 2004–2009 годов. Москва: Спутник +, 2010. С. 157–168. URL: https://mangalectory.ru/articles/ml4202

[253] *Там же.*

Дело в том, что студия «Гибли» решила выпустить фильм «Тоторо» вместе с аниме «Могила светлячков» (*Hotaru no haka*, 1988 г., реж. Исао Такахата)[254]. Фильм Такахаты рассказывает о жизни двух японских детей–сирот в послевоенные годы. Необычное сочетание двух контрастных по содержанию фильмов, возможно, помешало немедленному успеху «Тоторо». Но через несколько лет трогательный «Тоторо» нашел путь к сердцам зрителей и завоевал заслуженную популярность. Безусловно, этот фильм Мидзаки является тем драгоценным творением, которое зрители не устают пересматривать вновь и вновь. Хикару Хосоэ, известный японский критик, исследователь в области анимации и детской литературы, анализируя причины популярности фильма, написал небольшую книгу с симптоматичным названием «Для тех, кто посмотрел "Тоторо" сто раз и не устал»[255].

Для Дзё Хисаиси фильм «Тоторо» стал третьей по счету совместной работой с режиссером Хаяо Миядзаки, а саундтрек к фильму — своего рода «творческой лабораторией» композитора. Музыкальный ряд здесь не отличается столь детальной проработкой, как в предыдущих фильмах. Хисаиси экспериментирует, оттачивает найденные ранее композиторские приемы и пробует новые.

В отличие от «Навсикаи из Долины ветров» с разветвленной и вместе с тем целостной системой лейтмотивов, где Хисаиси стремился к синергии музыки и видеоряда, в «Тоторо» саундтрек приобретает, скорее, функцию «контрапункта» с элементами техники «микки маусинга». Музыка здесь выступает в роли деликатного аккомпанемента, создающего светлое настроение в кадре, подчеркивает главные, узловые моменты фильма, расставляет верные, нужные режиссеру, смысловые акценты.

Перечислим наиболее интересные, на наш взгляд, киномузыкальные «находки» композитора:

---

[254] *Карчава Л. Л.* Ностальгия Исао Такахата // Вестник ВГИК. 2016. №2 (28). С. 98.

[255] Цит. по: *Нейпир С. Дж.* Волшебные миры Хаяо Миядзаки / пер. с англ. А. Поповой. М.: Эксмо, 2019. URL: https://chitat-online.org/str/volshebnye-miry-hayao-miyadzaki-syuzan-neypir

1) Колористическое использование оркестра

Звучание живого оркестра у Хисаиси гармонично соседствует с электронными тембрами вибрафона (излюбленное соло фортепиано в этом фильме отсутствует), а джазовая оркестровка «уживается» с классической. Кроме того, композитор вводит в партитуру фильма фольклорные этнические инструменты, такие, как флейта–окарина и японские ударные инструменты (о чем далее мы скажем более подробно). Такая тембральная эклектика станет впоследствии отличительной чертой фирменного стиля Хисаиси.

2) Запоминающиеся опенинг и эндинг

«Тоторо», в первую очередь, отличается от предыдущих фильмов тем, что он более непосредственно ориентирован на детскую аудиторию. Все события в фильме показаны с позиций детского мировидения. Это проявляется даже в оригинальном ракурсе кадров: камера словно занижена, персонажи часто оказываются в центре пространства, заполняя его почти целиком.

Режиссерский замысел определил выбор музыкальных средств и приемов, использованных композитором. Это становится очевидным уже из саундтрека к вступительным титрам, где звучит тема опенинга, исполненная высоким женским голосом — детская поп–песня под названием *«Sanpo — Watashi ha genki»*, в английском переводе *«Stroll»* («Прогулка»). Выбор теплого тембра женского голоса для опенинга очень характерен для творчества Миядзаки — Хисаиси. В «Тоторо» женский вокал, безусловно, ассоциируется с ласковым голосом мамы. Тема опенинга задает светлый, мажорный тон всему повествованию и становится одним из основных лейтмотивов саундтрека (вновь появляется, когда девочки с папой едут навестить маму в больнице и в эпизоде, когда бабуля угощает девочек овощами).

Примечательно, что эту песню до сих пор учат и исполняют в японских детских садах и начальных классах школы, особенно на праздниках[256]. Можно сказать, что она стала своего рода Гимном Детства в современной Японии (см. Приложение 1, *пример 20*).

Теперь обратимся к не менее яркому и запоминающемуся эндингу фильма. Вновь мы слышим женский вокал, образующий смысловую арку всего фильма. Главная тема эндинга — это тема Тоторо, постепенно «прораставшая» отдельными интонациями на протяжении всей кинопартитуры фильма.

Зерно-интонация темы — нисходящее мажорное трезвучие, появляющееся в припеве песни (31-й такт) (см. Приложение 1, *пример 21*).

3) Стилизация популярных направлений джазовой музыки середины XX века

Сюжет и события фильма больше не являются эпическими, героическими или легендарными, как в предыдущих аниме, а скорее повседневными и приятными, и это нашло отражение в кинопартитуре, где мы можем наблюдать удивительное сочетание, казалось бы, несочетаемых стилей: от оптимистичных свинг–тем до игровых электронных и волшебных этнических.

Здесь, в первую очередь, стоит отметить эпизоды с легкой, джазовой оркестровкой, так называемое диксилендовое звучание кинопартитуры фильма. По некоторым оценкам в Японии самая большая доля поклонников джаза в мире[257]. Действие в фильме происходит в 1950-х гг. После капитуляции Японии во время Второй Мировой Войны в стране был большой спрос на развлечения для американских войск, и джаз был особенно популярен.

---

256 *Бертон Г.* Вселенная Хаяо Миядзаки. М.: Эксмо, 2021. URL: https://books.yandex.ru/books/ntuGX5a2/read-online

257 *Atkins E. Taylor* Can Japanese sing the blues? «Japanese jazz» and the problem of authenticity // Japan Pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture / Craig Timothy J., Editor. Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe. 2000. URL: https://books.google.ru/books?id=xwJw1q0unYAC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false

Одним из ярких примеров временной диксилендовой стилизации в «Тоторо» становится тема Котобуса в стиле «буги–вуги» с заводной, танцевальной мелодией в размере 4/4 с характерными синкопами (см. Приложение 1, *пример 22* и Приложение 2, *рисунок 15*).

4) Национальный колорит кинопартитуры

Национальный колорит призван выявить тему национальной идентичности в кинопространстве аниме.

Так, композитор использует элементы звукоряда пентатоники в теме Камфорного дерева или, как она называется в имиджевом альбоме, «Путь ветра» (*«The Path of the Wind»*). Зерно–интонация темы плавно, напевно «скользит» по ступеням пентатонического звукоряда (13-15 такты) (см. Приложение 1, *пример 23*).

Мягкая, успокаивающая тема Камфорного дерева несколько раз появляется в экспозиции фильма в эпизодах, связанных с заселением главных героев в старый дом. Так, например, она звучит в последней сцене с таинственными чернушками. Они плавно взбираются по стене дома наверх, к гигантскому вечнозеленому Камфорному дереву, залитому лунным светом (20.26 — 20.40).

Отметим, что камфорное дерево стало для Японии XX века символом возрождения жизни на Земле, т.к. это было первое дерево, пустившее побеги после атомной бомбардировки Хиросимы в Японии во время Второй Мировой Войны. Камфорное дерево — эмблема города Хиросимы.

Образ Камфорного дерева в японской культуре сакрален. В японской религии синто (синтоизм) камфорные деревья считаются священными. Синтои́зм, синто́ (яп. 神道 синто:, «путь богов») — традиционная политеистическая японская религия, основанная на поклонении многочисленным божествам *ками (kami)*, душам умерших предков и силам природы. Синтоизм характеризуется развитой храмовой системой и общими ритуалами, обязательными для его последователей. Эта религия оказала значительное влияние как на классическое театральное искусство Японии,

так и на современную массовую культуру, находя свое отражение в мангах, аниме и даже в компьютерных играх.

Как отмечают в своем исследовании, посвященном изучению синтоистских мотивов в творчестве Миядзаки, Е.И. Гусев и Д.Г. Коваленко, «после поражения во Второй мировой войне Японии пришлось переосмыслить и перестроить не только государство и политический строй, но и своё мировоззрение. Неизменным в быте японцев остаются лишь религиозные обряды синто»[258]. Синтоизм, по меткому определению теолога Оно Сокио, является «сплавом воззрений, идей и духовных методов, которые за два с лишним тысячелетия стали неотъемлемой частью пути японского народа»[259]. Исследователь Г.Е. Светлов отмечает, что «с синтоистскими обрядами связаны все значимые события в жизни японцев: рождение ребёнка, поступление в учебную организацию, свадьба, строительство дома и т.д.»[260].

Японцы верят, что в камфорных деревьях живут *кодамы*. Кодама (コダマ) — духи деревьев. Они дети старых деревьев и являются признаком того, что лес здоров. Чтобы защитить дерево от дурного влияния, японцы обвязывают его веревкой *симэнава*. Симэнава (яп. 標縄・注連縄・七五三縄, буквально «отмечающая верёвка», «ограждающая верёвка») — верёвка, сплетённая из рисовой соломы нового урожая, которой в традиционной японской религии синто отмечают священное пространство[261].

Таким образом, Хисаиси, применив в теме Камфорного дерева элементы пентатонического звукоряда, добивается создания цельного звукозрительного образа.

---

[258] *Гусев Е. И., Коваленко Д. Г.* Актуализация синтоизма как семиотического концепта в художественном мире Хаяо Миядзаки // Философия и культура. 2019. № 12. С. 37.
[259] *Сокио О., Вудард У.* Синтоизм: Древняя религия Японии. / Перевод с английского Гладковой Ю. М.: "София", 2007. С. 16.
[260] *Светлов Г. Е.* Путь богов: Синто в истории Японии. М.: Мысль, 1985. С. 5–7.
[261] *Masashi M.* Shimenawa // The Kokugakuin University Digital Museum. Encyclopedia of Shinto. URL: https://d-museum.kokugakuin.ac.jp/eos/detail/?id=9616

Подчеркнем, что *тема национальной идентичности* в творчестве Миядзаки — Хисаиси глубоко связана с *темой экологии.* В своей автобиографической книге под названием *«Starting Point: 1979 1996»* (в пер. с англ. «Отправная точка: 1979–1996») Миядзаки следующим образом характеризует свои духовные ориентиры: «Мне нравится анимизм. Для меня близка идея придания жизни камням, ветру. Но я не могу назвать его религией в прямом смысле слова»[262]. Можно согласиться с мнением Е.И. Гусева и Д.Г. Коваленко, что Миядзаки, «не только придаёт своим произведениям национальный колорит, но и говорит с нами на языке символов, транслируя важные для него социальные идеи, пытается возродить культурное наследие Японии в современном контексте»[263]. Такой взгляд на природу получил у японских исследователей название «критический анимизм» (англ. *«critical animism»*)[264] или «анимизм постмодерна» (англ. *«postmodern animism»*)[265] .

Продолжая тему национальной идентичности, приведем еще один яркий пример, связанный с использованием в фильме колорита этнических инструментов, так называемой этнической перкуссии.

Сцена выращивания желудей (56.57–58.28) рисует забавный танец маленьких тоторо вокруг грядки посаженных девочками желудей. Мэй и Сацуки присоединяются к тоторо, видя, как под их приседания и прыжки начинают расти посадки.

---

[262] *Miyazaki H.* Starting Point: 1979-1996. / Trans. by Beth Cary and Frederik L. Schodt San Francisco: Viz Media, 1996. URL: https://ave4eva.ru/fili/vid/jap/books/MiyazakiHayaoStartingPoint1979-1996_2021.pdf

[263] *Гусев Е. И., Коваленко Д. Г.* Актуализация синтоизма как семиотического концепта в художественном мире Хаяо Миядзаки // Философия и культура. 2019. № 12. С. 38.

[264] *Yoneyama S.* Miyazaki Hayao's Animism and the Anthropocene // Theory Culture & Society. 2021. №38(35). URL: https://www.researchgate.net/publication/353815537_Miyazaki_Hayao's_Animism_and_the_Anthropocene#read

[265] *Yoneyama S.* Rethinking Human-Nature Relationships in the Time of Coronavirus: Postmodern Animism in Films by Miyazaki Hayao & Shinkai Makoto // The Asia-Pacific Journal: Japan Focus. 2025. №18(3). URL: https://www.researchgate.net/publication/389924594_Rethinking_Human-Nature_Relationships_in_the_Time_of_Coronavirus_Postmodern_Animism_in_Films_by_Miyazaki_Hayao_Shinkai_Makoto?_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6Il9kaXJlY3QiLCJwYWdlIjoicHVibGljYXRpb24ifX0

В начале эпизода в лаконичной, «воздушной» партитуре мы слышим у группы перкуссионных инструментов прихотливый ритм, подчеркивающий «волшебство» и «сакральность» происходящего. Тембр и ритм перкуссии стилизованы здесь под звучание *маленького гонга сёко.* Этот ударный инструмент традиционно входит в состав *японской классической музыки гагаку*[266] (см. Приложение 2, *рисунок 16*).

Музыка гагаку пришла в Японию в VIII веке из Китая вместе с буддизмом, в эпоху формирования в Японии императорского дворцового церемониала. Название «гагаку» — «совершенная музыка» (калька наименования китайской церемониальной музыки *яюэ*, что означает «правильная, совершенная», то есть классическая музыка[267]) — «было ей присвоено не вполне обоснованно: китайская храмовая музыка была музыкой древних национальных культов и не имела отношения ни к буддизму, ни к собственным древним верованиям японцев. Ритм в гагаку уловить достаточно сложно. Он не отбивается регулярно ударными, с той частотой, к которой привык европейский слушатель»[268].

В анализируемом нами эпизоде Хисаиси удается добиться поразительной органичности и вместе с тем оригинальности тембральной окраски и ритмического разнообразия перкуссии. Тем самым достигается эффект погруженности зрителя в этническое пространство фильма.

Сцену выращивания желудей можно назвать эмоциональной кульминацией фильма. Природа, сверхъестественное и человеческое воссоединяются для создания самой жизни. Волшебное дерево разрастается, «укутывая» и защищая своей кроной старый дом. В партитуре вновь звучит тема Камфорного дерева.

---

[266] *У Ген-Ир* О «совершенной музыке» в странах Дальнего Востока // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. С. 156.
[267] *Там же,* С. 156.
[268] *Голубинская Н., Богатко Ю.* Как полюбить японскую традиционную музыку. URL: https://arzamas.academy/materials/728

Сцена выращивания желудей переходит в Сцену Полета (о теме Полета, столь важной в творчестве режиссера Миядзаки, мы подробно рассказывали в главе, посвященной фильму «Навсикая из Долины ветров»). Тоторо, Мэй, Сацуки и маленькие тоторо проносятся над полями, деревнями, озерами. В саундтреке появляется тема Тоторо с жизнерадостным, «подпрыгивающим» синкопированным ритмом.

5) Техника «микки–маусинга»

На сегодняшний день это единственная кинопартитура Хисаиси к фильмам Миядзаки, где он экспериментирует с техникой «микки маусинга». Приведем несколько примеров использования этой техники в фильме:

— беготня девочек по дому — в оркестре «стучащее» *pizzicato*, имитирующее легкий стук детских ножек;

— «взрыв» оркестра *tutti*, когда Мэй (младшая девочка), обнаруживает целый «ворох» чернушек в старом доме;

— в сцене, где маленькая Мэй впервые встречает маленького тоторо, музыка синхронно повторяет то, что происходит на экране. Радостный марширующий ритм следует за девочкой, когда она идет за маленьким духом, но затем, когда тоторо становится невидимым, музыка обрывается на длинных нотах и звуках деревянной перкуссии;

— полет бабочки в кадре сопровождается медленным и осторожным арпеджио флейт и кларнета, которые «рисуют» легкий, порхающий полет насекомого;

— позже, когда тоторо появляется снова и Мэй гонится за ним, музыка достигает мощного *crescendo*, которое внезапно обрывается, когда тоторо исчезает в кустах.

6) Сфера «естественных», «природных» звуков в кинопартитуре фильма

Композитор органично вписывает в киномузыкальное пространство фильма обилие «естественных», «природных» звуков, окружающих героев

в их мире во всем его многообразии. Это и шум завывающего ветра, и скрип половиц в старом доме, плеск воды, звук падающих ведер, пение птиц и рев Тоторо, звук ливня и падающих капель дождя и т.п.

Так, в сцене, где Сацуки ждет папу на автобусной остановке, дождь и тишина изображены настолько правдоподобно, что у зрителя возникает физическое ощущение клаустрофобии и тревожного ожидания. Саундтрек Дзё Хисаиси усиливает эту атмосферу, развиваясь из «капающих» звенящих ноток и постепенно переходя в немного пугающие приглушенные низкие звуки, когда появляется Тоторо.

Сфера «природных» звуков в кинопространстве аниме Хаяо Миядзаки — Дзё Хисаиси тесно взаимосвязана с эпизодами тишины, «долгой паузы» без музыки, о чем пойдет речь далее.

Тишина в саундтреке фильма «Мой сосед Тоторо» выступает как драматургический прием и пространственный феномен. При просмотре фильма нельзя не заметить важную отличительную особенность его музыкальной партитуры: она довольно часто перемежается с продолжительными эпизодами, существующими в кадре вовсе без музыкального сопровождения. Отметим, что для европейского и американского зрителя долгое отсутствие музыки в фильме, как правило, непривычно и не всегда понятно.

Так, американский философ и исследователь XX — XXI века Стэнли Кэвелл оценивал фрагменты тишины в аудиорядах фильмов как фактор дополнительного напряжения: «Большинство звуковых фильмов стремится избежать травматической встречи с этой ранящей тишиной с помощью отвлечения внимания»[269]. В то же время, многие исследователи киноискусства XX — XXI века отмечают, что феномен тишины, открытый в звуковом кино[270], постепенно приобрел статус подготовительного этапа, предшествующего «некоему важному действию персонажа, а также

[269] Цит. по: *Buhler J.* Theories of The Soundtrack. N.Y. Oxford University Press, 2019. P. 264.
[270] *Брессон Р.* Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 32.

выражающего его внутреннее эмоциональное переживание, связанное с этим действием»[271]. Помимо выполнения важной драматургической функции подготовки того или иного события, тишина, по мнению Е.А. Русиновой, обладает огромным потенциалом в «создании на экране художественного, эмоционально и смыслово глубокого пространства»[272].

В анализируемой нами японской киномузыке такая особенность кинематографической тишины вполне естественна и связана, в первую очередь, с уникальным понятием в японской культуре — так называемым концептом *«ма»*. Феномен тишины или концепт *«ма»* в японской философии, культуре и языке — это «пустота, полная возможностей, обещание, которое предстоит выполнить»[273]. Ма (間, букв. «пробел, пауза») — многозначный китайско-японский иероглиф, в японской интерпретации — уникальная концепция пустого пространства. В современной японской культуре концепт «*ма»* отражает преломление синтоистских и буддийских традиций медитативного безмолвия как способа самопознания и выстраивания гармоничного сосуществования человека с социумом и миром природы. Как пишет в своей статье О.Р. Лихолетова, «на основе концепта “間ма” в японском обществе выстраиваются гармоничные отношения между человеком и окружающим миром. Он актуализируется во всех сферах японского культурного пространства: архитектуре, живописи, каллиграфии, музыке, японском национальном театральном искусстве, аранжировке цветов, садовом дизайне. Концепт органично соотносится с постулатами синтоизма, основанными на всеобъемлющей гармонии с явлениями природы и в целом с вселенной»[274].

---

[271] *Русинова Е. А.* Формирование звуковых пространств в кинематографе: дисс. …доктора искусствоведения: 17.00.03. Москва, 2021. С. 68.

[272] *Там же*, С. 68.

[273] *Yukiko Kisaki* When Less is More: Japanese "MA" concept, minimalism & beyond. URL : https://wawaza.com/blogs/when-less-is-more-japanese-concept-of-ma-minimalism-and-beyond/

[274] *Лихолетова О. Р.* Концепт «間 ма» и способы его репрезентации в японском языке // Филологические науки в МГИМО. 2019. Том 19. № 3. С. 92–99. URL: https://philnauki.mgimo.ru/jour/article/view/224/225

Приведем несколько характерных примеров использования композитором концепта «ма» в киномузыке «Тоторо».

Сцена первой встречи Мэй и Тоторо (28.37 — 35.40): Маленькая Мэй первая знакомится со сверхъестественным. Когда девочка остается одна, она замечает необычное кроликоподобное существо, пробежавшее мимо нее. Затем она видит двух маленьких тоторо с небольшими узелками (см. Приложение 2, *рисунок 17*). Мэй с любопытством преследует маленьких тоторо, попадает в зеленый коридор из листьев и наконец оказывается рядом с огромным пушистым существом, спящим под Камфорным деревом — лесным духом Тоторо. Тоторо издает неразборчивый звук. Мэй кажется, что этот звук похож на слово «тоторо», которое созвучно слову «тролли» («торору» по-японски). Мэй успокаивается, забирается на пушистое брюхо Тоторо и мирно засыпает (см. Приложение 2, *рисунок 18*).

Сцена первой встречи Мэй и Тоторо — одна из наиболее важных, ключевых сцен в драматургии фильма. Проследим более подробно музыкальное оформление этой сцены.

В эпизоде погони Мэй за маленькими тоторо (28.37 — 31.10) в партитуре впервые появляются начальные мотивы темы Тоторо (забавный, «подпрыгивающий» мотив припева из эндинга) (см. Приложение 1, *пример 24*). Мэй забирается на огромное дерево, и здесь музыка откликается темой Камфорного дерева (31.11 — 31.25) (см. Приложение1, *пример 25*). Когда же Мэй видит большого Тоторо, то музыка смолкает. На протяжении почти 4-х минут (31.26 — 35.07) в звуковом пространстве аниме остаются лишь «природные», «естественные» звуки: голос Мэй, урчание и рев Тоторо, щебет птиц, шелест травы и т.п. Таким образом, феномен тишины здесь выступает как драматургический прием, погружая зрителя–слушателя в волшебную атмосферу происходящего. Хисаиси возвращает музыкальное сопровождение сцены лишь в заключительных кадрах, когда Мэй мирно засыпает на животе у Тоторо. В партитуре у струнных звучит тема куплета из эндинга (см. Приложение 1, *пример 26*).

Сцена встречи девочек с Тоторо на автобусной остановке (52.00 — 55.15): это фрагмент, когда Сацуки и Мэй дожидаются отца на автобусной остановке, к ним присоединяется Тоторо. Тишина в данном эпизоде длится достаточно долго, нагнетая ожидание. Постепенно тихий дождь перерастает в ливень и раздается рев Тоторо как «катарсическое разрешение постепенного нарастания интенсивных эмоций. Бегущие капли, по-своему чудесные и фантастические, как и рев Тоторо, и безудержный котобус»[275].

Представляется важным остановиться более подробно на анализе диегетического и недиегетического звукового пространства фильма «Тоторо», поскольку «органичный синтез» этих двух сфер помогает сформировать на экране художественное пространство фильма[276].

Согласно определению А.А. Деникина, диегетические звуки — это звуки, «которые непосредственно соответствуют и сообразуются с происходящим на экране событием. Все они создают своего рода “реальность” вымышленного мира, позволяют зрителю услышать звуки этой реальности»[277]. Недиегетические звуки «может слышать исключительно зритель, но они не могут быть услышаны персонажами экранного действия. Типичный пример — речь от автора. Также к недиегетическому типу относится любая музыка, источник которой не может принадлежать действию на экране. Это «оформительская» (закадровая) музыка, которая не мотивирована действием в кадре, условна. Недиегетическими могут быть музыкальные шумы и эмбиентные звуки»[278].

Эмбиентный звук (от англ. *ambient* — окружающий, обволакивающий) — это «шумовые и музыкальные компоненты звуковой дорожки аудиовизуального произведения, обладающие подчёркнутым

---

[275] *Нейпир С. Дж.* Волшебные миры Хаяо Миядзаки. Москва: Эксмо, 2019. URL: https://1.librebook.me/volshebnye_miry_haiao_miiadzaki/vol1/1

[276] *Русинова Е.А.* Формирование звуковых пространств в кинематографе: дисс…доктора искусствоведения: 17.00.03. Москва, 2021. С. 77.

[277] *Деникин А. А.* Модель диегетического анализа звука в экранных медиа // ЭНЖ «Медиамузыка». 2013. № 2. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html.

[278] *Деникин А. А.* Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа. М.: Изд-во ГИТР, 2012. С. 219.

пространственным звучанием»[279]. Тембрально-сонорные качества эмбиентного звука создаются с помощью приемов реверберации, техники синтетического звучания. Иногда используются и природные естественные шумовые эффекты с применением различных музыкальных инструментов.

Эмбиентные звуки не дают представления о конкретном месте действия. Основная их функция — стимулировать иммерсивные ощущения, погрузить зрителя–слушателя в необходимый «звуковой ландшафт»[280], сформировать определенное состояние психического восприятия.

Как отмечает Е.А. Русинова, специфика соединения диегетических и недиегетических звуков состоит в том, что их «органический синтез на экране формально есть результат записи и сведения звука в фонограмме, но в эстетическом отношении — это динамический процесс взаимодействия эмоционально-чувственных и семантических характеристик элементов диегетического и недиегетического звуковых пространств и их воздействия на зрителя в процессе восприятия»[281].

Ярким примером музыкального диегезиса в кинопартитуре фильма является эпизод, где главный дух леса, расположившись на Камфорном дереве, играет на дудочке (см.Приложение 2, *рисунок 20*). В последующих эпизодах к Тоторо присоединяются его помощники, маленькие тоторо, и главные героини фильма, девочки Мэй и Сацуки. Каждый раз мы слышим начальный мотив, зерно–интонацию темы Тоторо — мажорное трезвучие в нисходящем изложении (см. Приложение 1, *пример 27*).

Играют герои фильма на весьма необычном инструменте под названием *флейта–окарина*. Окари́на — древнейший духовой музыкальный инструмент, глиняная свистковая флейта. Представляет собой небольшую камеру в форме яйца с отверстиями для пальцев в количестве от четырёх до

---

[279] *Деникин А. А.* Модель диегетического анализа звука в экранных медиа // ЭНЖ «Медиамузыка». 2013. № 2. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html.
[280] *Там же*.
[281] *Русинова Е. А.* Формирование звуковых пространств в кинематографе: дисс. … доктора искусствоведения: 17.00.03. Москва, 2021. С. 77.

тринадцати (см. Приложение 2, *рисунок 21*). В Японии она также известна как *цутибуэ* (土笛, букв. «глиняная флейта» или «земляная флейта»). Этот древний инструмент выполнял роль оберега или ритуального атрибута во многих восточных культурах, в том числе и в Японии[282]. «Мистический» звук окарины подчеркивает этническое пространство фильма и в то же время создает уникальную атмосферу волшебства, погружая зрителя в мир детства.

Обращение режиссера к теме национальной культуры приобрело особую значимость в последние десятилетия XX в. Фильм «Тоторо» вышел в 1988 г., когда японская экономика переживала подъем, страну заполонили иностранные товары, бурно развивалась промышленность и с особой остротой встал вопрос о сохранении окружающей среды и национальной идентичности. «Основной характеристикой современной Японии, — отмечает японовед А. Эдкинс, — стало разногласие между старым и новым, традицией и нововведениями. Попытки увязать между собой национальные японские верования и традиционный стиль жизни с современным обществом потребления привели к внутреннему разладу и изоляции»[283]. В фильме «Тоторо» Миядзаки стремился передать красоту природы Японии, раскрыть непреходящую ценность ее культурных традиций.

В Метавселенной Миядзаки образ Тоторо — доброго духа леса, помогающего людям — раскрывает концепцию поиска и обретения гармоничных отношений человека с миром природы. После выхода фильма фэнтезийные образы режиссера получили практическую поддержку в проекте «Лес Тоторо» в городке Токородзава[284]. Идея создания леса недалеко от старого дома режиссера вызвала восторженную поддержку Миядзаки[285].

---

[282] *Васильева М. Н.* Поющая глина. Часть 2: Из истории окарины. URL: https://kirmuseum.org/sites/default/files/ebook/2017/3555_file.pdf

[283] *Adkins A.* Religion and Religious Identity in Modern Japan // Owlcation. 2023. URL: https://owlcation.com/humanities/Religion-in-Modern-Japan#

[284] Totoro Fund. Official Website. URL: https://www.totoro.or.jp/totorofund/info.html

[285] *Бертон Г.* Вселенная Хаяо Миядзаки. М.: Эксмо, 2021. URL: https://books.yandex.ru/books/ntuGX5a2/read-online

Подводя итог проведенному анализу, подчеркнем, что для Дзё Хисаиси фильм «Тоторо» стал третьей по счету совместной работой с режиссером Хаяо Миядзаки, а саундтрек к фильму — своего рода *«творческой лабораторией» композитора.* Работая над партитурой «Тоторо», Хисаиси находился в начале своего творческого пути как кинокомпозитор (1980–е гг.). Здесь он экспериментировал, оттачивал найденные ранее композиторские приемы и пробовал новые.

В отличие от «Навсикаи из Долины ветров» с разветвленной и вместе с тем целостной системой лейтмотивов, где Хисаиси стремился к синергии музыки и видеоряда, в «Тоторо» саундтрек приобретает функцию «контрапункта» с элементами техники «микки маусинга». Функцией музыки, замещавшей отсутствующие реплики персонажей, стало отображение и усиление эмоционального состояния героев. Отметим, что техника «микки-маусинга», то есть своеобразного акустического дополнения к мимике, пластике и движению в кадре героев анимационного фильма, используется композитором в этом фильме впервые, это действительно был творческий эксперимент, не характерный для творческого метода и композиторского мышления Хисаиси в целом (в дальнейших работах микки-маусинг встречается крайне редко).

В «Тоторо» саундтрек выступает в роли деликатного аккомпанемента, создающего светлое настроение в кадре, подчеркивает главные, узловые моменты фильма, расставляет верные, нужные режиссеру, смысловые акценты.

В то же время, основные черты композиторского мышления Хисаиси, наметившиеся в двух первых совместных работах с Миядзаки («Навсикая из Долины ветров» (1984 г.) и «Небесный замок Лапута»» (1986 г.), получили в «Тоторо» дальнейшее развитие. Перечислим наиболее важные из них:

1) определяющая роль первоначального этапа работы режиссера и композитора, в результате — создание так называемого «имиджевого альбома» (*«the image album»*);

В проанализированном нами фильме решающим шагом в сотрудничестве художников стало создание альбома «Мой сосед Тоторо: коллекция песен в образах» (*«My Neighbor Totoro. Image Song Collection»*). Имиджевый альбом, выпущенный в 1987 г. до премьеры фильма, послужил не только рекламным продуктом, но и снабдил Миядзаки конкретными идеями о персонажах и темах фильма.

2) лейттематизм и лейттембровость, перерастающие в синергию музыки и видеоряда;

Так, главными и самыми запоминающимися лейтмотивами и лейттемами данного аниме становятся темы опенинга и эндинга (тема «Прогулка» и тема Тоторо). Лейтмотивы, не только качественно, но и количественно взаимодействуя с видеорядом, усиливают драматургические и формообразующие функции киномузыки.

Благодаря лейттембрам этнических инструментов воссоздается специфический национальный колорит. Так, лейттембром главного персонажа — лесного духа Тоторо — становится необычный, «волшебный» тембр флейты–окарины. Он помогает обрести главному персонажу яркую характеристичность, способствует его запоминаемости.

3) полистилистика музыкальной партитуры Хисаиси (тембральная эклектика, классическое звучание оркестра «в соседстве» с джазовой и фольклорно-этнической оркестровкой) тесно переплетаются с феноменом мультикультурализма в режиссерской работе Миядзаки, что способствует созданию уникальных образцов японской анимации, отличающихся органичным синтезом *национального и наднационального.*

Таким образом, с помощью удачно подобранных разнообразных композиторских приемов и техник, выстроенной музыкальной драматургии, продуманному применению лейтмотивов и лейттембров Хисаиси помогает «высветить» в фильме «Мой сосед Тоторо» сразу несколько магистральных, сквозных тем в творчестве Миядзаки — это тема национальной идентичности, тема экологии и тема детства.

Тема национальной идентичности раскрывается в «Тоторо» во многом благодаря национальному колориту кинопартитуры. Композитор использует тип мелодики, основанный на использовании элементов пентатонического звукоряда, а также колорит этнических инструментов (флейта–окарина, этническая перкуссия).

Тема экологии, тесно связанная в творчестве Миядзаки с темой национальной идентичности, раскрывается через центральный образ Тоторо, доброго хранителя леса, ярко «нарисованного» Хисаиси с помощью запоминающихся лейтмотивов. Напомним, что главная тема эндинга — это тема Тоторо, постепенно «прорастающая» отдельными интонациями на протяжении всей кинопартитуры фильма.

Тема детства, безусловно, является главной в «Тоторо». Фильм изначально был ориентирован, в первую очередь, на детскую аудиторию. Режиссерский замысел определил выбор музыкальных средств и приемов, использованных композитором. Тема опенинга — детская поп–песня под названием *«Sanpo — Watashi ha genki»* (в английском переводе *«Stroll»* («Прогулка»), стала Гимном Детства современной Японии.

Имиджевый альбом в «Тоторо» превратился в «Коллекцию песен» (*«Image Song Collection»*), две из которых, «Прогулка» и «Мой сосед Тоторо», стали в Японии культовыми. Аннотация к имиджевому альбому фильма гласит: «Имиджевый альбом создан с концепцией "создание песен, которые дети действительно хотят и могут петь вслух, широко открыв рот" (*Image album created with the concept of 'making songs which children really want and can sing out loud with their mouth widely opened.'*)»[286].

Важно отметить, что за счет акцентированного внимания на определенных звуковых фактурах, саундтрек фильма помогает сформировать целостный звукозрительный образ. Сочетание же диегетического и недиегетического пространств фильма способствует созданию

[286] My Neighbor Totoro: Image Album. URL: https://rollinrecs.com/products/my-neighbor-totoro-image-album-original-soundtrack-tjja-10014-japan-obi

«полифонической фонограммы, что выводит сюжетный нарратив на более высокий художественный уровень высказывания»[287].

Отдельно стоит подчеркнуть такие интересные киномузыкальные «находки» композитора, как колористическое использование оркестра (звучание живого оркестра у Хисаиси гармонично соседствует с электронными тембрами, а джазовая оркестровка — с классической и фольклорно-этнической), временная стилизация начала XX века (диксилендовое звучание партитуры) и создание сферы «естественных», «природных» звуков в кинопартитуре фильма (композитор органично вписывает в киномузыкальное пространство фильма шум завывающего ветра, скрип половиц, плеск воды, звук падающих ведер, пение птиц и рев Тоторо, звук ливня и падающих капель дождя и т.п.).

Сфера «природных» звуков в кинопространстве аниме Хаяо Миядзаки — Дзё Хисаиси тесно взаимосвязана с эпизодами тишины, «долгой паузы» без музыки. Тишина выступает как самостоятельный образ и как выразительное средство, становится особым драматургическим приемом и пространственным феноменом в киномузыке Дзё Хисаиси.

С одной стороны, в анализируемой нами японской киномузыке такая особенность кинематографической тишины вполне естественна и связана с уникальным понятием в японской культуре — так называемым *концептом «ма»*. Вне тишины немыслимы японские духовные практики буддизма и синтоизма.

В то же время важным представляется отметить, что у современного Ренессанса тишины, который мы наблюдаем в творчестве Миядзаки – Хисаиси, есть, возможно, и другие причины. Как отмечает исследователь И.М. Некрасова, феномен тишины в художественном пространстве современной мировой культуры, это «реакция на авангард предшествующих десятилетий, выражение усталости, исчерпанности культуры, поиск

---

[287] *Русинова Е.А.* Формирование звуковых пространств в кинематографе: дисс. … доктора искусствоведения: 17.00.03. Москва, 2021. С. 89.

всеобщего консолидирующего начала в условиях хаотичного современного мира. Тишина выступает как феномен, наиболее адекватно отражающий противоречивый характер современной культуры. С одной стороны, тишина является символом целостности, покоя, гармонии, с другой — таит в себе страх перед возможными потрясениями нового века. Возможно, попытка вслушаться в обертоны тишины позволит лучше понять историческую и художественную ситуацию, уловить тональность современности»[288].

На наш взгляд, такое определение современного феномена тишины как нельзя лучше соответствует основному посылу и идейному наполнению творчества Миядзаки — Хисаиси.

Главной идейно-духовной составляющей ***Метавселенной Миядзаки — Хисаиси***, гармонично сочетающей и объединяющей образы реального и фэнтезийного миров, становится чувство любви, которое распространяется на всех и приносит спасение. Ведь всё, чего хотят Сацуки и Мэй, — это выздоровления их мамы, а духи леса стремятся поддержать их семью в трудные времена.

Намеренно или нет, но Миядзаки, оставляя то тут, то там отсылки или маленькие детали, усиливает впечатление, что герои его аниме находятся в одной *Мульти-Метавселенной.* Так, уникальный лейтобраз, чернушки, оригинальные фантастические существа, рожденные воображением Миядзаки в «Тоторо», вновь появятся в «Унесенных призраками» (2001 г.), но уже в другой ипостаси. В доме девочки Кики, главной героини фильма «Ведьмина служба доставки» (1989 г.), можно заметить плюшевую игрушку Тоторо. Персонаж Тоторо, вне всяких сомнений, можно назвать одним из главных лейтобразов в Метавселенной Миядзаки — Хисаиси. Образ Тоторо уникален, такого существа нет в японской мифологии, но при этом он настолько органичен и близок японскому менталитету, что стал поистине иконой японской поп–культуры, культовым талисманом студии Ghibli и в

[288] *Некрасова И. М.* Феномен тишины в художественном контексте современной культуры. URL: http://www.earthburg.ru/earthadm/php/data/culturology/theme_1/nekrasova.htm

итоге появился и остался навсегда на логотипе студии. Музыкальная же характеристика персонажа, созданная Хисаиси, пожалуй, одна из самых ярких и узнаваемых саундтреков композитора, полюбившаяся во всем мире.

Метавселенная и лейтобразы, созданные в тандеме Миядзаки — Хисаиси, призваны вселить в нас веру в смысл и красоту реального мира. И этот мир можно спасти тем, что, проживая боль и утраты, ты будешь в нем творить, дружить и любить (см. Приложение 2, *рисунок 22*).

3.4 Выразительно-смысловое значение музыки в анимационном фильме «Таинственное исчезновение Сэн и Тихиро» или «Унесенные призраками» Дзё Хисаиси и Хаяо Миядзаки (2001 г.)

«Не беспокойся, с тобой всё будет хорошо»:
вот послание, которое я хотел бы передать детям[289].
Хаяо Миядзаки

Фильм под оригинальным названием «Таинственное исчезновение Сэн и Тихиро» или «Унесенные призраками» (2001 г.) (яп. 千と千尋の神隠し *Сэн то Тихиро но камикакуси*[290], «Сэн и похищенная ками Тихиро», в английском переводе *«Spirited Away»*) стал знаковым, «культовым» в творчестве Миядзаки и Хисаиси (см. Приложение 2, *рисунок 23*).

В последующие годы фильм завоевал премию Японской киноакадемии в номинациях «Лучший фильм» и «Лучшая песня» (2002 г.), Премию Американской академии кинематографических искусств и наук «Оскар» в номинации «Лучший анимационный фильм» (2003 г.), а также высшую награду «Золотой медведь» Берлинского кинофестиваля (2002 г.).

---

[289] *Miyazaki H.* Turning Point: 1997–2008. Trans. Beth Cary and Frederik L. Schodt. San Francisco: Viz Media. 2008. URL: https://ave4eva.ru/fili/vid/jap/books/MiyazakiHayaoTurningPoint1997-2008_2021.pdf

[290] Камикакуси (яп. 神隠し *камикакуси*, дословно — «спрятано ками» или «унесенный призраками») — японское народное поверье о том, что дух может спрятать человека, а затем вернуть его, как правило, через много лет.

Зрители и критики восторженно отзывались о художественных достоинствах визуального ряда фильма, в котором акварельные, воздушные виды сочетались с графической четкостью изображений персонажей, специфической медлительностью кадровых движений (в отличие от европейской анимации, в которой за минуту сменяется около 20 кадров, в японских аниме — 3–4 рисунка). На сегодняшний день фильм фигурирует во многих списках величайших анимационных фильмов в истории и культуре человечества.

Главная героиня фильма Тихиро — десятилетняя девочка, замкнутый и любящий уединение ребенок. Некоторые исследователи проводят сравнения между «Унесенными призраками» и классической сказкой Льюиса Кэрролла «Приключения Алисы в Стране чудес», и это неудивительно. Обе девочки — подростки, и обе попадают в странный мир[291].

В статье Андо Сатоси «Восстановление преемственности с прошлым: Унесенные призраками и приключения Алисы в Стране чудес» он сравнивает Алису и Тихиро, заявляя, что они обе находятся в той точке своей жизни, когда им предстоит пройти через половое созревание и вступить в зрелость, и они обе переживают кризис идентичности. Он также утверждает, что переходные периоды у девочек являются повторяющимися темами в фильмах Миядзаки. Еще один фильм Хаяо Миядзаки, который сразу приходит на ум, пишет автор, — это «Служба доставки Кики» или «Ведьмина служба доставки» (англ. *«Kiki's Delivery Service»*) — фильм, который рассказывает историю тринадцатилетней ведьмы по имени Кики и ее пути к зрелости, примирению с тем, кто она есть, и «эффективному раскрытию своих полных сил в качестве ведьмы» (англ. *«effectively come into her full powers as a witch»*)[292].

---

[291] Analysis of Spirited Away / Studio Ghibli Culture. URL: https://ghibliculture.wordpress.com/2014/04/28/analysis-of-spirited-away/

[292] *Satoshi A.* . Regaining Continuity with the Past: Spirited Away and Alice's Adventures in Wonderland // Bookbird: A Journal of International Children's Literature. The Johns Hopkins University Press. Retrieved, 2014. 46(1). P. 23-29. URL:

Историю Тихиро режиссер создавал, наблюдая за жизнью дочери близкого друга. «Мы сняли "Тоторо" для малышей, "Лапуту", где мальчик отправляется в путешествие, и "Ведьмину службу доставки", где девочка постарше ведет самостоятельную жизнь. Но мы не сделали ни одного фильма для десятилетних девочек, которые только-только вступают в пору своей юности. Мне показалось, что наша страна предлагает десятилетним девочкам лишь истории о влюбленности, но, глядя на моих юных подруг, я чувствовал, что не это по-настоящему дорого их сердцам, не этого бы они хотели. И я задумался, нельзя ли снять фильм, в котором главными героинями стали бы именно такие девочки...», — такими словами режиссер описывает свою основную мотивацию создания фильма[293].

Провинциальный городок, на фоне которого разворачиваются все события в аниме, «срисован» с территории музея «Эдо–Токио»[294], расположенного рядом со студией «Гибли». В этом музее показаны реально существовавшие здания, которые строились, начиная с 1700–х гг. до середины 1990–х гг. «Этот мир больше похож на токийский Музей архитектуры Эдо, чем на современность. В парке меня охватывает ностальгия, особенно когда я стою тут один, вечером, перед самым закрытием, и смотрю на закат — просто слезы подступают. По-моему, мы забыли жизнь, здания, улицы сравнительно недавнего прошлого. Тогда мы, кажется, были сильнее...», — говорит режиссер[295].

В фильме Тихиро путешествует по необычному месту, которое когда-то было парком аттракционов, но теперь разорившийся, заброшенный и

---

https://www.researchgate.net/publication/236813231_Regaining_Continuity_with_the_Past_Spirited_Away_and_Alice's_Adventures_in_Wonderland

[293] Interview: Miyazaki on Sen to Chihiro no Kamikakushi. An Interview with Hayao Miyazaki // Animage. 2001. Translated to English by Ryoko Toyama. Edited by Team Ghiblink. URL: https://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/sen.html

[294] Музей под открытым небом Эдо-Токио (яп. 江戸東京たてもの園 Эдо токё: татэмоноэн, букв. «Сад зданий Эдо-Токио») — музей исторических японских зданий, расположенный в парке Коганэи, Токио, Япония.

[295] Interview: Miyazaki on Sen to Chihiro no Kamikakushi. An Interview with Hayao Miyazaki // Animage. 2001. Translated to English by Ryoko Toyama. Edited by Team Ghiblink. URL: https://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/sen.html

забытый людьми он стал принадлежать духам, использовавшим это пространство для своих празднеств и развлечений. Анимационные мультфильмы Миядзаки, тесно связанные со сложной для восприятия мифологией Японии находят эмоциональный и эстетический отклик у большинства зрителей. То, что является рудиментами мифологического сознания в европейской части мира, характерно в качестве традиционного явления для культуры Японии; несмотря на существующий культурный конфликт между влиянием Запада, перениманием молодежи Японии популярной массовой культуры Америки и традиционной культурой Японии, сохранившееся мифологическое сознание оказывает сильное противодействие американо-японской синтетической масс-культуре.

Мифологическое сознание в японской культуре тесно взаимосвязано с религией *синто*. Как уже было упомянуто в главе о фильме «Мой сосед Тоторо», синтоистская вера воспитала в японцах «чуткость к природе, умение наслаждаться ее бесконечной переменчивостью, радоваться ее многоликой красоте»[296]. Советский и российский востоковед В.В. Овчинников в своей книге «Ветка сакуры: рассказ о том, что за люди японцы» пишет: «Синто не требует от верующего ежедневных молитв — достаточно лишь присутствия на храмовых праздниках и приношений за исполнение обрядов. В быту же исповедующие синто проявляют себя лишь религиозным отношением к чистоте. Поскольку грязь отождествляется у них со злом, очищение служит основой всех обрядов. Присущее японцам чувство общности с природой, а также чистоплотность имеют, стало быть, глубокие корни»[297].

Важно отметить, что выделение женского персонажа в качестве центрального образа отвечает общей тенденции в выборе героинь японских анимационных фильмов. Так, характеризуя японские аниме-сериалы, Г.М. Тарнапольская отмечает: «примечательным является то, что вещь-

[296] *Овчинников В. В.* Ветка сакуры: рассказ о том, что за люди японцы — Москва: Молодая гвардия, 1988. URL: https://books.yandex.ru/books/QQHOt6ps/read-online
[297] *Там же.*

символ — это, как правило, девочка, которая обладает сверхобычными способностями, дремлющими до поры до времени внутри ее тела, пока ее эмоциональная сфера относительно стабильна и привязана к вещам обыденного мира. Как только ее эмоциональное равновесие, так или иначе, нарушено, с ее телом происходят трансформации, ведущие к разрушению окружающего мира или наоборот, направленные на его сохранение»[298].

Художественный образ анимационного фильма формируется на основе метаморфоз судеб персонажей, но смысл всего произведения уходит далеко за пределы реальности. История персонажей постепенно перекрывается метаисторией, раскрывающей вечную тему борьбы добра со злом, преодоления воинственных сил, нарушающих хрупкое равновесие мира, обретения среди катастрофических потерь надежды на спасение. Как отмечает Х. Миядзаки, «большинство современных фильмов построено на одной идее: вначале нужно изобразить зло, а потом — его уничтожить. Так делают все, но, на мой взгляд, от этой идеи пахнет мертвечиной. Как и от другой популярной идеи — о том, что у истока любого злодейства — в жизни, в политике, где угодно — стоит конкретный человек, которого всегда можно обвинить и которого всегда можно наказать. Это самая безнадежная мысль, которую я когда-либо слышал»[299].

Передать сложные перипетии судьбы героини помогает музыка Дзё Хисаиси. В кинопартитуре композитора, сопровождающей видеоряд «Унесенные призраками», много импровизационности: заранее написанные партитуры звучат настолько *Ad libitum*, то есть свободно не только в смысле эмоциональном, но и в исполнительском, что создается ощущение полноценной импровизации, творящейся во время развертываемой истории. Такое качество интонирования обозначено Н.Г. Драч как «импровизационная

---

[298] *Тарнапольская Г. М.* Восприятие символа и ощущение времени // Парадигма: Философско-культурологический альманах. СПб., Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2011. Вып. 18. С. 87.

[299] *Миядзаки Х.* Правила жизни Хаяо Миядзаки // Правила жизни. URL: https://www.pravilamag.ru/hero/231-miyazaki/

манера исполнения зафиксированного текста»[300]. Этот художественный прием помогает зрителю «невероятно глубоко погрузиться в сюжет, воспринимая его не как сценарий фильма, но как живые события, захватывающие своим правдоподобием и отсутствием экранной наигранности»[301]. Такая импровизация содержит в себе элементы не джазового музыкального стиля, а скорее более близкого к созерцательности романтизма. С другой стороны, здесь важно отметить созерцательность традиционной японской музыки в целом, как одной из ее главных составляющих особенностей, что, конечно же, не могло не повлиять на творческое восприятие самого Хисаиси. Как отмечает в своем диссертационном исследовании доктор искусствоведения С.А. Айзенштадт, «в основе восточного романтизма — ощущение полноты бытия, восторженное приятие мира, гармоничного в своей основе и постигаемого не логистично, а интуитивно»[302].

Фортепиано, являясь одним из наиболее рельефных, индивидуальных по звучанию инструментов, в полной мере отражает глубину переживаний человека, и потому Хисаиси использует его практически с первых кадров, едва предстает перед зрителем меланхоличный образ девочки Тихиро. Блестящий пианист–солист Хисаиси использует тембровые возможности инструмента, чтобы подчеркнуть романтическое начало в теме.

Здесь представляется важным подчеркнуть, что в исполнительской манере Хисаиси–пианиста и в музыкальном мышлении Хисаиси–композитора мы обнаруживаем органичный ***стилевой синтез*** фортепианно-исполнительских принципов европейского романтизма и «континуальных

---

[300] *Драч Н. Г.* Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века : дис. … канд. искусствоведения. Саратов, 2006. С. 126.

[301] *Зайцева М. Л., Титова Т. М.* Художественно-эстетическая специфика использования фортепиано в акустическом пространстве киномузыки Джо Хисаиши // Траектория науки. 2016. № 12 (2). С. 7.1–7.12. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvenno-esteticheskaya-spetsifika-ispolzovaniya-fortepiano-v-akusticheskom-prostranstve-kinomuzyki-dzho-hisaishi/viewer

[302] *Айзенштадт С. А.* Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, испольнительской практики: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2015. С. 42.

свойств традиционного [для Японии] и в целом для Дальневосточного региона музыкального мышления»[303]. «Одной из наиболее характерных и притягательных черт дальневосточного пианизма можно считать специфический характер агогико-динамической детализации», — пишет С.А. Айзенштадт. «Как правило, это не столько интеллектуальный накал, приводящий к особой расчлененности музыкальной речи, сколько чувственное, «предметно-осязаемое» любование деталями, наслаждение прихотливыми извивами музыкальной ткани»[304]. Все эти качества мы, безусловно, можем обнаружить и в исполнительской манере Хисаиси–пианиста, что, в свою очередь, не могло не повлиять на его композиторское мышление.

Сюжет и стиль «Унесенные призраками» уникальны и открывают бесконечные возможности для написания музыки к фильму. В этом фильме — девочка Тихиро и ее семья переезжают жить в новый дом, но по дороге сворачивают с пути, чтобы сократить дорогу. Заблудившись, они натыкаются на заброшенный парк аттракционов, который на самом деле является японской баней для духов. Когда ее родители невольно съедают пищу божественных существ, они превращаются в свиней, и Тихиро становится «унесенной призраками», поскольку она входит в мир духов (см. Приложение 2, *рисунки 24, 25*). Затем она должна выжить, работая в бане-купальне, где ей помогают добрые существа, чтобы она смогла спасти своих родителей и вернуться в мир людей.

Хисаиси начинает озвучание фильма с трека «Одним летним днем» (англ. *«One Summer`s Day»*), первые такты которого — «подпись Хисаиси». Отдельные осторожные аккорды, звучащие, словно в мягкой пустоте, нонаккорд с септимой в верхнем голосе, дают ощущение неопределенности,

---

[303] *Айзенштадт С. А.* Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, испольнительской практики: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2015. С. 38.
[304] *Там же,* С. 37.

неустойчивости, как будто художник делает первые мазки на холсте (см. Приложение 1, *пример 28*).

Музыка невероятно точно передает настроение меланхолии и светлой грусти, которые мог бы испытывать ребенок, оставив привычную ему школу и друзей далеко позади. Это состояние, когда первые волны тоски, несогласия и противоречия уже улеглись перед неизбежной необходимостью переезда и решением родителей. Погруженная в свои мысли, вязью воспоминаний заполняющие ее сознание, Тихиро, глубоко ушедшая в себя, снова и снова вспоминает оставленное.

«Подпись» плавно «перетекает» в неторопливую, лиричную мелодию, которая впоследствии становится лейтмотивом Тихиро. В экспозиционных кадрах мелодия звучит в исполнении фортепиано, что помогает добиться особой интимной интонации повествования. Тембр фортепиано становится одной из составляющих музыкальной характеристики главной героини (закрепленный лейттембр персонажа).

Тема «Одним летним днем» предвосхищает приключения, которые ждут Тихиро впереди. В это время на экране мы видим, как семья едет в машине и никак не может добраться до их нового дома (зритель так и не увидит, как они доберутся до него). Этот способ озвучания кадров фильма кардинально контрастирует с принципами голливудского кинематографа, где музыка чаще всего выполняет роль иллюстратора движений персонажей. В «Унесенных призраками» Дзё Хисаиси вставляет лейтмотив Тихиро и ее приключений не тогда, когда они на самом деле происходят, а выражает (отражает) скорее психологическое состояние персонажей, предчувствие, что какое-то событие вот-вот произойдет. Так, в первой сцене музыка помогает раскрыть внутреннее состояние главной героини, ощущение новой жизненной неопределенности, ведь переезд для ребенка — большое событие, новые знакомства, неизвестность впереди.

Лейтмотив Тихиро в экспозиционном проведении звучит легко, воздушно, почти «a capella», лишь немного окрашенный отдельными

аккордами–гармониями. Импровизационный стиль, столь характерный для Хисаиси, здесь «созвучен» меланхоличным размышлениям главной героини. Композитор искусно варьирует мелодический рисунок, ритм и тембр лейтмотива лишь в тот момент, когда Тихиро и ее родители попадают в незнакомую сельскую местность. В оркестровке появляются тембры духовых и ударных инструментов, пунктирный ритм, подвижный темп, беспокойные, тревожные интонации в мелодии — все эти выразительные приемы подготавливают зрителя–слушателя к драматическому повороту событий.

Представляется важным отметить использование в составе оркестра традиционных японских музыкальных инструментов. Этот музыкальный прием, усиливающий национальный колорит фильма, также является характерной чертой композиторского стиля Хисаиси (об этом мы подробно писали в параграфе, посвященном фильму «Мой сосед Тоторо»).

Так, в эпизоде, где Тихиро оказывается в магическом мире, мы слышим необычное звучание так называемых деревянных блоков или колотушек — *хёсиги* (送り拍子木)[305]. В европейской музыкальной культуре нет подобных инструментов и аналогичного названия. Характерное постукивание, нечастое, с особым ритмическим рисунком, усиливает тревожную атмосферу эпизода. Отметим, что *хёсиги* — традиционный музыкальный инструмент театра Кабуки. Именно с постукивания хёсиги, как правило, начинается большинство театральных постановок японского театра. В контексте аниме звук хёсиги создает необходимое ощущение потусторонности, иррациональности происходящего.

Интересный композиторский прием использует Хисаиси при характеристике хозяйки купальни Юбабы (см. Приложение 2, *рисунок 26*). Образ Юбабы неоднозначен, в нем есть черты как реального, так и сверхъестественного. Здесь композитор прибегает к музыкальным средствам XX века, таким, как постоянно меняющаяся метроритмическая

[305] *Хомченкова В.В.* «Свиток пожертвований». Пьеса театра Кабуки «*Кандзинтё:*» // Японские исследования. 2024. № 1. С. 30

основа (4/4, 3/4), «шероховатое» диссонантное звучание гармоний, изломанный рисунок мелодических фигураций. Таким образом, выстраивается не только драматургическое, но и музыкально-стилистическое противостояние центральных персонажей фильма.

Колдовство Юбабы заставляет Тихиро забыть, кто она, забыть свое имя, откликаясь на новое имя Сэн. В японской культуре имя человека может стать «инструментом власти»[306], «ключом к его душе»[307]. Хаку, речной дух в образе мальчика, помогает Тихиро вспомнить свое прошлое, и в этот момент в музыкальной партитуре вновь звучит лейтмотив главной героини, окрашенный фортепианным лейттембром. Мелодия в этот раз получает полноценное развитие, словно через нее прорываются наружу душевные потрясения Тихиро, ее боль, слезы, отчаяние. Такая родная, человечная мелодия Тихиро в обрамлении фортепиано еще больше контрастирует в этом эпизоде с музыкальной характеристикой мира духов, наполненной «колючими» диссонансами и урбанистическими шумовыми эффектами.

Такой композиторский прием позволяет зрителю понять и прочувствовать ситуацию как бы через героя, через его сиюминутные ощущения. Как отмечает Е.А. Русинова, «именно благодаря звуку внешне-представленное субъективное переживание героя становится внутренним личным ощущением зрителя, эмоциональное со-переживание дополняется (благодаря характеристикам звучания) физически ощущаемым проживанием, объединяющим в данный момент киногероя и зрителя»[308].

В эпизоде размышлений Тихиро на фоне высокой террасы, с которой открывается великолепный панорамный вид, звучит меланхоличная мелодия

---

[306] *Фролова Е. Л.* Имя как инструмент власти в традиционном японском обществе // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2011. Том 10, выпуск 3. Археология и этнография. Этнография народов Евразии. С. 229–235.

[307] *Зайцева М. Л., Титова Т. М.* Художественно-эстетическая специфика использования фортепиано в акустическом пространстве киномузыки Джо Хисаиши // Траектория науки. 2016. № 12 (2). С. 7.1–7.12. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvenno-esteticheskaya-spetsifika-ispolzovaniya-fortepiano-v-akusticheskom-prostranstve-kinomuzyki-dzho-hisaishi/viewer

[308] *Русинова Е. А.* Звуковые пространства в кино : искусство vs технологии // Проблемы киноискусства и массмедиа. 2010. № 3. Том 2. С. 156.

у фортепиано в сопровождении оркестра. Эту тему можно называть *«темой Мечты»*, так как к созерцанию морской дали и прекрасного города на горизонте, присоединяется еще одна работница купален, помогавшая Тихиро. Она говорит о том, что мечтает когда-нибудь бросить опостылевшую ей работу и уехать в этот прекрасный город вдалеке. Фактура этого музыкального раздела разрежена и прозрачна, насыщена обертонами, ритмика прихотлива и изысканна, что вновь свидетельствует о романтических или импрессионистических чертах стиля киномузыки Хисаиси.

«Тема Мечты», которую также иногда называют *«темой Шестой станции»*, звучит и в эпизоде путешествия Тихиро. Она отправляется на необычном поезде к некой шестой станции, чтобы спасти своего друга. Этот момент является одним из ключевых во всем анимационном фильме. По своей красочности путешествие Тихиро на поезде, напоминающем трамвай, в окружении идеальной водной глади, практически полностью превосходит все остальные сюжетные повороты, не столько своей экстраординарностью, сколько романтической глубиной и глубокой меланхолией. На протяжении всего путешествия звучит *«тема Мечты»* (см. Приложение 1, *пример 29*).

Важно отметить стилистические особенности использования фортепиано в звуковом пространстве анимационного фильма. Хисаиси прекрасно владеет фортепиано и мастерски демонстрирует его виртуозные возможности, выстраивая своеобразный диалог между романтически рафинированным музыкальным рядом и ярким пейзажным или портретным изображением. Звучание инструмента стало в фильме лейттембром, помогающим раскрыть внутренний мир главной героини. Усиленная подголосками гомофонная фактура, импровизационный характер музыкального тематизма подчеркивают романтический стиль фортепианных композиций Хисаиси. Совершенствование звукозаписывающих технологий

позволяет раскрыть возможности «акустически пространственного звучания»[309].

Финальная песня в фильме «Унесенные призраками» называется «Всегда со мной» (англ. *«Always with me»*) (см. Приложение 1, *пример 30*). Одна из ее строк — «Мое тело становится пустым …» — производит очень серьезное впечатление на слушателей, эта песня вдохновила и режиссера. В течение всего периода работы над фильмом Миядзаки часто слушал эту песню. Автором и исполнителем песни является японская певица Юми Кимура[310]. Она подыгрывает себе на особой арфе, называемой лира (см. Приложение 2, *рисунок 27*). Почему в финале фильма звучит именно эта песня? Процитируем слова режиссера: «На этот раз я создал героиню, которая является обычной девочкой, той, кому зрители могут сопереживать, той, о ком они могут сказать: «Да, всё так и есть». Очень важно, чтобы всё было просто и без прикрас. Это не история о том, как герои взрослеют, а история о том, как они опираются на что-то уже заложенное в них, что проявляется в определённых обстоятельствах... Я хотел рассказать такую историю в этом фильме. Я хочу, чтобы мои юные друзья жили так же, и думаю, что они тоже этого хотят»[311]. Именно этой мысли вторят строки песни, которые в переводе звучат так: «И пусть мое пустое тело вновь наполнится чувством и родится опять». Именно этот куплет песни режиссер выбрал для заключительных кадров фильма.

В результате проведенного исследования выявлено, что композитор при помощи музыки помогает решить режиссерскую задачу презентации мира духов и людей, их противопоставления, конфликта, а в итоге —

---

[309] *Русинова Е. А.* Звуковые пространства в кино : искусство vs технологии // Проблемы киноискусства и массмедиа. 2010. № 3. Том 2. С. 146.

[310] Юми Кимура (Yumi Kimura, 木村弓) — японская певица, исполнитель на лире, композитор. Кимура наиболее известна своими композициями к фильмам студии Ghibli. Вместе с Дзё Хисаиси Кимура была удостоена музыкальной премии на 56-й кинопремии Mainichi Film Awards за работу над саундтреком к фильму «Унесенные призраками».

[311] Interview: Miyazaki on Sen to Chihiro no Kamikakushi. An Interview with Hayao Miyazaki // Animage. 2001. Translated to English by Ryoko Toyama. Edited by Team Ghiblink. URL: https://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/sen.html

достижения гармонии и понимания. На протяжении всей истории этого анимационного фильма фантасмагорические эпизоды, характеризующие божественных персонажей (ками) звучат исключительно в исполнении оркестра. Мир духов и мир природы, которые, по сути, едины, и все, что разворачивается на их фоне, отображаются преимущественно духовыми, струнными и ударными[312].

Музыка в данном анимационном фильме является *«эмоциональной педалью»*[313] к разворачивающемуся перед зрителем действию. Композитор использует проработанную систему лейтмотивов, при помощи которых выстраивается единая линия развития художественного образа. Фортепиано выступает в качестве лейттембра, специфической колористической характеристики романтического облика главной героини анимационного фильма. Таким образом, и зрительный образ, и музыка в фильме обладают своей смысловой нагрузкой. Контрапункт зрительного и музыкального рядов расширяет образно-смысловое пространство фильма.

Сергей Михайлович Эйзенштейн говорил, что искусство в кино начинается «с того момента, [когда] в сочетании звука и изображения уже не просто воспроизводится существующая в природе связь, но устанавливается связь, требуемая задачами выразительности произведения»[314]. Творческая работа Дзё Хисаиси как кинокомпозитора направлена именно на то, чтобы достигнуть нового качества в слиянии зрительной и музыкальной сферы, в результате чего рождаются уникальные, художественно полнокровные звукозрительные образы.

---

312 *Зайцева М. Л., Титова Т. М.* Музыка Джо Хисаиши к анимационному фильму Хаяо Миядзаки «Унесенные призраками» (2001 г.): стратегия взаимоотношений визуального и звукового рядов медиатекста // Colloquium-journal. 2019. № 6–7 (30). С. 4–6.

313 *Тавризян А. В.* Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана: дисс. …канд.искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2019. С. 217–218.

314 *Эйзенштейн С. М.* Вертикальный монтаж. М.: Директ–Медиа, 2016. 99 с. URL: https://www.directmedia.ru/book-437095-vertikalnyiy-montaj/

3.5 Особенности взаимодействия музыкального, речевого и видео–рядов в анимационном фильме «Ходячий замок Хаула» Дзё Хисаиси и Хаяо Миядзаки (2004 г.)[315]

Я всегда мечтал снять фильм, о котором мог бы сказать:
«Я рад, что родился, чтобы иметь возможность это сделать»[316].
Хаяо Миядзаки

Еще одним ярким примером знаковых, «культовых» кинопроизведений творческого тандема Миядзаки — Хисаиси является полнометражный анимационный фильм «Ходячий замок Хаула» (яп. ハウルの動く城 *Хауру но угоку сиро*, букв. «Движущийся замок Хаула», в английском переводе *«Howl`s Moving Castle»*), созданный творческой группой аниматоров под руководством режиссера Х. Миядзаки в 2004 году (см. Приложение 2, *рисунок 28*).

Вскоре фильм был удостоен награды *«Golden Osella»* Венецианского кинофестиваля за лучшие технические достижения (2004 г.). Также по версии японской кинопремии «Майнити» (*«The Mainichi Film Awards»*) он был назван лучшим японским фильмом 2004 г., а на международном фестивале анимационных фильмов в Токио в 2005 г. (*«Tokyo Anime Awards»*) — лучшим аниме-фильмом.

Как отмечал Хаяо Миядзаки, «хороший детский фильм нужно снимать с расчетом на взрослых»[317]. Известно, что данный фильм создавался для определенной возрастной категории — пожилых людей. Данная адресация представляется неслучайной. Несмотря на то, что режиссер называл себя

---

315 Материалы данного раздела изложены в статье автора настоящей диссертации: *Титова Т. М., Зайцева М. Л.* Особенности взаимодействия музыкального, речевого и видеорядов в анимационном фильме «Ходячий замок Хаула» // Музыковедение. 2021. № 4. С. 28–36.

316 *Miyazaki H.* Turning Point: 1997–2008. Trans. Beth Cary and Frederik L. Schodt. San Francisco: Viz Media. 2008. URL: https://ave4eva.ru/fili/vid/jap/books/MiyazakiHayaoTurningPoint1997-2008_2021.pdf

317 *Miyazaki H.* Starting Point: 1979-1996. Trans. by Beth Cary and Frederik L. Schodt. San Francisco: Viz Media. 1996. URL: https://ave4eva.ru/fili/vid/jap/books/MiyazakiHayaoStartingPoint1979-1996_2021.pdf

пессимистом, его фильмы очень оптимистичны: «если у кого-то из коллег рождается ребенок, все, что мне остается — это пожелать ему счастливого будущего. Ведь ни у кого нет права говорить ребенку, что он не должен был рождаться в этом догорающем мире. И мы никак не можем ему помочь — разве что благословить его. Собственно, думая об этом, я и делаю свои фильмы… Несмотря на пессимизм, я не собираюсь делать фильмы, которые говорят: отчаивайся, беги и прячься. Все, что я хочу сказать — это: не бойся, когда-нибудь все встанет на свои места, и где-то тебя точно поджидает что-то хорошее»[318]. Возможно, именно наличие у пожилых людей опыта душевных переживаний и телесных недугов становится одним из важнейших условий адекватного постижения художественного замысла произведения. Так, само начало фильма — это звуковой образ, подготавливающий появление в постепенно рассеивающемся тумане причудливого сооружения, которое, почти распадаясь от ветхости, с лязгом и скрежетом, медленной, старческой, «переваливающейся» походкой движется по гористой местности (см. Приложение 2, *рисунок 29*).

Добиться особого ощущения реалистичности и полного вовлечения зрителей в анимационное действие позволяет сочетание крупных планов шествующего замка со звуками его тяжелого дыхания. Такой прием позволяет зрителю понять и прочувствовать ситуацию как бы через героя, через его сиюминутные ощущения.

Замысел фильма возник в результате знакомства режиссера с произведением британской писательницы Дианы Уинн Джонс *«Howl's Moving Castle»*[319]. В описаниях Д. Джонс замок представляет собой типичное для европейской архитектуры здание с башенками, сложенное из угольных

---

[318] *Miyazaki H.* Starting Point: 1979-1996. Trans. by Beth Cary and Frederik L. Schodt. San Francisco: Viz Media. 1996. URL: https://ave4eva.ru/fili/vid/jap/books/MiyazakiHayaoStartingPoint1979-1996_2021.pdf

[319] *Джонс Д. У.* Ходячий замок / пер. с англ. А. Бродоцкой; ред. О. Миклухо-Маклай. Москва : Азбука-классика, 2017. 448 с.

плит. Режиссер признавался, что прообразом замка стал фантастический образ из другого источника: дом Бабы Яги из русских сказок[320].

В архитектонике Ходячего замка анимационного фильма не прослеживается привычной логики, это просто нагромождение причудливых конструкций на курьих ножках. Начало фильма — формирование образа Ходячего замка, когда сначала появляется звук, а потом — изображение шагающего замка. Музыка в данном случае становится импульсом, первичной характеристикой образа, давшего название всему фильму. Образ уподобляется природному, первозданному хаосу, это нерукотворное создание, результат магических действий. Характер движения замка максимально приближен к человеческому шагу, шагу старого человека. Замок вообще во многом похож на старика: обрюзгший (бесформенный, грузный), походка хромающая, он дышит, у него может вывалиться язык. Он похож на пульсирующее, бьющееся сердце — ведь управляет замком демон Кальцифер, поглотивший сердце Хаула.

Напомним, что нерегулярность ритма свойственна для музыки романтического стиля. Романтическое *rubato* — это уподобление ритма музыкального ритму человеческого сердца, которое может замирать и ускоряться. Психология становится обоснованием музыкального искусства. Жизнь души у романтиков уподобляется жизни природного мира, характерные романтические антиномии: мир природы (мир человеческой души) — мир техники, машин. У романтиков мир техники зачастую трактуется как чуждый, враждебный миру души. В.М. Жирмунский писал о немецком романтизме: «Усложнившиеся представления о природе, обогащенные достижениями естественных наук, уже не поддаются религиозной догматике. С другой стороны, и философский детерминизм мыслителей эпохи Просвещения оказывается несостоятельным перед лицом всё возрастающих противоречий общественной действительности.

[320] *Miyazaki H.* Starting Point: 1979-1996. Trans. by Beth Cary and Frederik L. Schodt. San Francisco: Viz Media. 1996. URL: https://ave4eva.ru/fili/vid/jap/books/MiyazakiHayaoStartingPoint1979-1996_2021.pdf

Возникают первые, наивные и неумелые попытки понять мир в его динамике, раскрыть таинственные и сложные связи человека с окружающей его живой и неживой природой, разрешить загадку случайности и необходимости, сцепления причин и следствий в природе и истории»[321]. Замок почти не нарушает пасторальной картины сельской жизни, он неторопливо шествует по холмам вдалеке от пастуха, пасущего стадо овец. Напомним, что события литературного первоисточника протекают в вымышленной стране Ингарии, стилизованной под викторианскую Англию. Тихие арпеджированные аккорды не заглушают пение птиц и придают идиллический оттенок живописному виду. Это звучит своеобразная «подпись» Хисаиси, выполняющая функцию лейтгармонии, последовательности аккордов секвенционного характера с завершением на неустое. Как правило, лейтгармония звучит у фортепиано в верхнем регистре.

Драматургическое значение «подписи» заключается в проявлении авторской позиции (интонации, реплики) в общем контексте музыкального ряда. «Подпись» достаточно кратка, но узнаваема. Гармонический остов этой лейтгармонии — нисходящая (зачастую с параллельными квинтами в басу) последовательность аккордов, в которых, благодаря расположению, подчеркивается пастельно-прозрачная кварто-квинтовая звучность. Нисходящие аккордовые последовательности выступают в качестве гармонического сопровождения интонаций, мелодическая структура которых вариативна. Таким образом, можно говорить о выполнении «подписями» функции не только лейтгармонии, но и лейтинтонации. Введение «подписи» в музыкальный материал молодых персонажей фильмов обосновано ее изысканной простотой, которая вполне соответствует ощущению чистоты и свежести молодости, детской непосредственности. По словам исследователя Р. Русли, данная гармоническая последовательность отражает интерпретацию композитора «утраченной юности» (англ. *«Hisaishi's*

---

[321] *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград : Наука, Ленингр. отд–ние, 1977. С. 4.

harmonic interpretation of lost youth»)[322]. Отметим, что основная интрига фильма также связана с темой старости: под воздействием заклятия колдуньи главная героиня (девушка Софи) превращается в седовласую старуху.

Выдвижение женского образа в центр сюжетного развития существенным образом изменило драматургию литературного первоисточника. В книге Д. У. Джонс основная тема связана с образом мага Хаула, сюжет направлен на раскрытие его мистической тайны, тема войны в книге лишь намечена (война надвигается и только должна наступить). Сценарий анимационного фильма стал высококачественной интерпретацией литературного первоисточника, а не простым копированием. Необходимо отметить, что за сценарий к «Ходячему замку Хаула» в мае 2007 г. Хаяо Миядзаки разделил кинонаграду организации писателей–фантастов США «Небьюла»[323] с Синди Д. Хьюитт и Дональдом Х. Хьюиттом. Впервые за четыре десятилетия литераторы Америки оценили работу неанглоязычного автора. Диана Уинн Джонс после встречи с Миядзаки и просмотра готовой картины была в полном восторге: «Это фантастика. Я не внесла свой вклад в эту работу, потому что я пишу книги, а не снимаю кино. Да, фильм отличается от книги, на самом деле довольно существенно, но так и должно быть»[324].

Смещение акцента в сторону женского персонажа сделало сюжет более лиричным, а процесс метаморфоз ее внешнего облика позволил актуализировать темы жертвенности и милосердия. Выделение женского персонажа в качестве центрального образа отвечает общей тенденции в выборе героинь японских анимационных фильмов, о чем мы уже говорили

---

[322] *Rusli O. R.* Hisaishi'd Away: An Analysis of Joe Hisaishi's Film Scoring Technique // Wesleyan University Middletown, Connecticut. 2010. URL: https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=447e1145f0d457899d97c2313ffe37c31826b0fb

[323] Премия «Небьюла» (англ. *Nebula Award*) — литературная премия за достижения в научной фантастике. Название происходит от английского слова *nebula*, что означает «туманность». Премия учреждена Американской ассоциацией писателей-фантастов (*Science Fiction and Fantasy Writers of America*).

[324] Ходячий замок // Вокруг ТВ. URL: https://www.vokrug.tv/product/show/howls_moving_castle__hauru_no_ugoku_shiro/

в параграфе о фильме «Унесенные призраками». В одном из интервью Миядзаки говорит такие слова о женских образах в своих произведениях: «Во многих моих фильмах есть сильные героини — отважные, самодостаточные девушки, которые борются за то, во что верят всем сердцем. Им необходим друг или помощник, но точно не спаситель. Я считаю, что каждая женщина способна быть героем в той же степени, что и мужчина»[325].

Напомним образное высказывание Г.М. Тарнапольской, которая отмечает, что вещь–символ в японских аниме — это, как правило, девочка, обладающая «сверхобычными способностями». Как только эмоциональное равновесие главной героини нарушается, эти способности просыпаются. С ее телом происходят трансформации, «ведущие к разрушению окружающего мира или наоборот, направленные на его сохранение»[326].

Софи в одно мгновение по волшебству теряет свою молодость, превратившись в старуху (см. Приложение 2, *рисунок 30*). Однако этот образ изменчив, неустойчив, подвержен вероятностным изменениям: в какие-то моменты в результате пережитых сильных эмоций к Софи возвращается прежний облик, или же старуха начинает молодеть. Все это позволяет зрителю испытать ощущения тайны, непредвиденного развития событий, причудливого потока метаморфоз, погружает зрителя в поток возможных интерпретаций[327]. Сцена сна Софи и ее последующего пробуждения также полна метаморфоз: Софи — то девушка, то, просыпаясь, старуха, Хаул — то монстр, то человек. Во сне она предчувствует трагизм судьбы Хаула и осознает свою готовность ему помочь.

---

[325] *Miyazaki H.* Turning Point: 1997–2008. Trans. Beth Cary and Frederik L. Schodt. San Francisco: Viz Media. 2008. URL: https://ave4eva.ru/fili/vid/jap/books/MiyazakiHayaoTurningPoint1997-2008_2021.pdf

[326] *Тарнапольская Г. М.* Восприятие символа и ощущение времени // Парадигма: Философско-культурологический альманах. СПб., 2011. Вып. 18. С. 87.

[327] *Hansen K.* Physical Metamorphosis in Howl's Moving Castle. URL: http://film110.pbworks.com/w/page/12610275/Physical%20Metamorphosis%20in%20Howl's%20Moving%20Castle

Анимационный фильм, как и кинематографический, представляет собой *синтетический вид искусства*, симбиоз видео, текста и музыки (шумов). Жизнь музыки и визуальной сферы предстает как единое целое, помогающее воспринимать и оказывать влияние на эмоции зрителя за счет интересных, красочных, порой неожиданных приемов видеоряда, вкусно приправленных качественными и оживляющими звуками. В данном аниме музыка с видеорядом сосуществуют как единое целое, гармонично дополняют друг друга.

Осуществить концепцию синтетического вида искусства помогает использования таких принципов драматургического развития, как лейтмотивность и лейттембровость. Музыка выполняет функцию актуализации восприятия зрителя. Художественный образ анимационного фильма формируется на основе метаморфоз судеб персонажей, но смысл всего произведения уходит далеко за пределы реальности. Вновь, как и в фильме «Унесенные призраками», история персонажей постепенно перерастает в метаисторию, раскрывающую вечную тему борьбы добра со злом, преодоления воинственных сил, нарушающих хрупкое равновесие мира, обретения среди катастрофических потерь надежды на спасение[328].

В основе драматургии «Ходячего замка» лежит конфликт двух сущностей — зла (войны, разрушающей мир и судьбы людей, ревности, зависти, недоверия) и любви (мира, самопожертвования, кротости, трудолюбия, противостоящих хаосу и деструкции, возвращающих в мир теплоту сердечных отношений, гармонию человека и природы). Мир войны передан через бессмысленные баталии двух соседних государств, а сфера добра сконцентрирована на личности одной скромной девушки, способной спасти друзей и весь мир благодаря силе своей любви.

Пересечение реального и ирреального миров, мгновенное путешествие в пространстве позволяют наделить художественное событие символическим

---

[328] Analysis of Howl`s Moving Castle // Studio Ghibli Culture. URL: https://ghibliculture.wordpress.com/2014/04/07/analysis-of-howls-moving-castle/

значением, в котором открыты возможности параллельных вероятностей. Переход границ реальности позволяет создать новую реальность, нарушить логику закономерного развития событий. Такое восприятие реальности похоже на восприятие пространства и времени в сновидении, где «любая вещь может стать границей другой сновиденческой реальности, начав трансформироваться, то есть проявлять свою внутреннюю потенциальность»[329]. Вероятностная реальность обретает способность стать объективной в результате метаморфоз образа–символа. Как правило, это женский персонаж, в данном случае — девушка Софи.

Передать сложные перипетии судьбы героини помогает музыка. Композитор применяет принцип лейтмотивного развития, истоки которого находятся в оперной музыке. Тема, связывающая различные эпизоды с участием Софи, является своеобразным вариантом «подписи Хисаиси» с ярко выраженным жанровым началом. Композитор использует метроритмическую модель, характерную для жанра вальса (трехдольность), «прозрачную» гомофонную фактуру, создавая изысканный образ главной героини (см. Приложение 1, *пример 31*).

Блестящий пианист–солист Хисаиси использует тембровые возможности инструмента, чтобы подчеркнуть романтическое начало в теме. Напомним, что вальс в жанровом разнообразии фортепианных пьес европейских композиторов (Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Листа, Ш. Гуно, М. Глинки, П. Чайковского, Г. Свиридова, А. Шнитке и др.) отличается особым лиризмом.

Поэтические приемы характеристики через жанр выявляют эстетические ориентиры творчества композитора. Композитор часто использует жанр вальса в фильмах, действие которых разворачивается в Европе. Так, в «Ходячем замке» главная тема написана в размере ¾, характерном для вальса. В «Ведьминой службе доставки» основной

---

[329] *Тарнапольская Г. М*. Восприятие символа и ощущение времени // Парадигма: Философско–культурологический альманах. СПб., 2011. Вып. 18. С. 86.

лейтмотив также дается в вальсовом ритме (*«Hareta Hi ni…»* — англ. *«On a clear day…»*).

Вальсовость выступает в фильме «Ходячий замок Хаула» как антагонист к маршевости эпизодов, связанных с образами войны. Четкости маршевых эпизодов, сопровождающих движение военных фантастических машин и батальные сцены, противостоит вальсовость, в которой регулярность метроритмического рисунка нарушается многочисленными *rubato*. Напомним, что нерегулярность ритма свойственна для музыки романтического стиля. Отмечая эстетические ориентиры творчества Миядзаки и Хисаиси, также важным представляется упомянуть о свойственных художественному сознанию европейских романтиков XIX века антиномиях, ярко представленных в фильме: мир природы и человеческой души противостоят миру техники и машин. Как отмечал в своей работе о немецком романтизме XIX века В.М. Жирмунский, «разочарование в разуме, как единственном руководителе на жизненном пути, привело людей к превознесению природы и непосредственного чувства, не прошедшего через рассудочные определения. Но если разум не имеет права судить разнообразную жизнь, отражающуюся в чувствах человека, то вся жизнь, живая, изменчивая, становится целью и высшим принципом мировоззрения. Принятие жизни, помимо разумного выбора и рассудочной оценки, помимо разделения на доброе и злое, счастливое и несчастное, принятие всей жизни, как она есть, составляет основу философии эпохи бури и натиска»[330].

Вальсовая лейттема Софи (в английском переводе тема имеет название *«Merry–Go–Round of Life»*[331], то есть «Карусель жизни») повторяется в ключевых с точки зрения драматургии моментах фильма в разной инструментовке. В первую очередь, появление или исчезновение лейттембра фортепиано подчеркивает изменчивость внешнего облика Софи. Например,

---

[330] *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Новое время, 1994. С. 34.

[331] Music of *«Howl's Moving Castle»*. URL: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Music_of_Howl%27s_Moving_Castle

когда ее лик молод — вальсовая тема звучит у фортепиано, когда же она превращается в старушку — композитор использует более «глухой» и густой тембр аккордеона («отзвук» фортепиано, но совсем в другой тембральной окраске). Приведем лишь несколько примеров разнообразной инструментовки лейттемы Софи:

— первая встреча Софи и Хаула, когда ее сердце замирает от страха и волнения — тема звучит *pizzicato* у струнных;

— после визита Ведьмы Пустоши Софи выходит из дома — ее лейттему исполняет фагот, словно напоминание о том, что в ее беде виновата колдунья (лейттембр колдуньи — кларнет, родственный фаготу по семейству деревянных духовых инструментов);

— Софи открывает магическую дверь, каждый раз выводящую в новые пространства — к ее лейттеме и лейттембру композитор добавляет металлофон и вибрафон, тембральная окраска которых как нельзя лучше подходит для характеристики волшебных, мистических явлений;

— в пленэрной картине краткого отдыха Ходячего замка и чаепития Софи на берегу живописного озера лейттема звучит у деревянных духовых (флейта), а затем подхватывается скрипками. Роскошное оркестровое *tutti* и яркая динамика придают теме гимнический характер. Кадры фильма имитируют медленный поворот камеры, в объектив которой попадают высокие заснеженные горы, яркая синева неба, спокойная гладь озера (панорамные виды для этих сцен режиссер нашел в горах Франции). Проведение лейттемы становится первой кульминацией, в которой воспеваются красота и гармония мира.

Финал фильма — традиционное для Хисаиси введение в завершающие разделы женского вокала. В исполнении японской певицы, сопрано Тиэко Байсё[332], озвучившей персонаж Софи в японской версии, звучит песня

[332] Тиэко Байсё 倍賞 千恵子, Байсё Тиэко*; родилась 29 июня 1941 года)* — японская актриса и певица. Иногда она выступает в роли актрисы озвучивания, например, в роли Софи в «Ходячем замке» в 2004 году. Хотя в зарубежных дубляжах фильма молодую и пожилую Софи обычно

«Обещание мира» (англ. *«The Promise of the World»,* яп. 世界の約束 «*Сэкайноякусоку»*). Автором песни–эндинга вновь выступила композитор Юми Кимура, известная своими композициями для саундтреков к фильмам студии Ghibli. Автор слов песни — Сюнтаро Таникава, выдающийся японский поэт и переводчик[333].

Трехдольный метр песни–эндинга напоминает нам о вальсовости лейттемы Софи, однако медленный темп нивелирует танцевальные черты мелодии (см. Приложение 1, *пример 32*).

Перед титрами последний раз проводится вальсовая лейттема Софи, в тембровой палитре которой сменяются краски фортепиано, аккордеона, струнных инструментов. Быстрый темп, стремительные пассажи струнных, детализированная оркестровка придают вальсу функцию итоговой кульминации лирического образа.

Подчеркнем, что традиционное для Хисаиси введение в эндинг фильма оригинальных японских песен является характерным *интертекстуальным творческим методом* композитора, позволяющем вновь говорить об уникальном синтезе национального и наднационального в творчестве тандема Миядзаки — Хисаиси.

Важным также представляется отметить стилистические особенности использования фортепиано в звуковом пространстве фильма. Хисаиси прекрасно владеет фортепиано и мастерски демонстрирует его виртуозные возможности, выстраивая своеобразный диалог между романтически рафинированным музыкальным рядом и ярким пейзажным или портретным изображением. Звучание инструмента стало в фильме лейттембром, репрезентирующим внутренний мир лирических героев. Усиленная

озвучивали разные актрисы, Байсё исполнила обе роли сама, а также спела заглавную песню фильма.

[333] Таникава Сюнтаро (谷川 俊太郎; 15 декабря 1931 — 13 ноября 2024) — японский поэт и переводчик. Считается одним из самых читаемых и уважаемых японских поэтов как в Японии, так и за её пределами. Английский перевод его поэтического сборника «Плывя по реке в меланхолии» получил Американскую книжную премию в 1989 году.

подголосками гомофонная фактура, импровизационный характер музыкального тематизма воссоздали романтический стиль фортепианных композиций европейской музыки XIX века.

В результате проведенного исследования можно сделать вывод о развитии романтических традиций в драматургии фильма, основанной на конфликтном сопоставлении мира природы и техники, сферы любви и войны. Музыка в данном анимационном фильме вновь выполняет функцию «эмоциональной педали»[334] к разворачивающемуся перед зрителем действию. Композитор использует проработанную систему лейтмотивов, при помощи которой выстраивается единая линия развития художественного образа. Фортепиано выступает в качестве лейттембра, специфической колористической характеристики романтического облика главной героини анимационного фильма. В целом система выразительных средств музыкального языка характеризуется сохранением традиций европейской академической музыки XVIII–XIX веков, что выражается в жанровой определенности тематизма, применении приемов оперной драматургии, опоре на фактурные решения и ладогармоническую красочность, свойственные романтической музыке. Музыкальный ряд при этом органично вписывается в структуру фильма, в котором стилизован быт викторианской Англии. Визуальный и музыкальный ряды дополняют друг друга, создают динамичную и колоритную картину мира фэнтези, наполненного столь привычными бытовыми мелочами, легко угадываемыми по своей жанровой принадлежности танцевальными фрагментами. Фантастическая история превращается в сказку, время которой прошло, но ее смысл остается близким и актуальным современному зрителю.

---

[334] *Тавризян А.В.* Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2019. С. 217.

3.6 «Ветер крепчает» (2013 г.). Подведение итогов

«Ветер крепчает» (яп. 風立ちぬ *кадзэ татину Kaze Tachinu,* в английском переводе *«The wind rises»*) — 11–й полнометражный фильм Хаяо Миядзаки и 10–я совместная работа композитора Дзё Хисаиси с режиссером (см. Приложение 2, *рисунок 31*).

Хотя Миядзаки заявил, что это его последний фильм, а он сам выходит на пенсию, позже режиссер все-таки приступил к работе над фильмом «Как поживаете?» (яп. 君たちはどう生きるか *Кимитати ва до: икиру ка?*, англ. *«The Boy and the Heron»,* в русском переводе «Мальчик и птица»), который вышел в мировой прокат в 2023 году.

В основе сюжета аниме «Ветер крепчает» — одноимённая манга, созданная самим Миядзаки (манга была опубликована в 2009 г. в журнале *Model Graphix)*. Это история о японском конструкторе Дзиро Хорикоси, создателе истребителей *Mitsubishi A5M* и *Mitsubishi A6M Zero*, знаменитых японских самолетов времен Второй мировой войны. Хаяо Миядзаки планировал снять продолжение истории «Рыбка Поньо на утёсе», но прочитав биографию Хорикоси, был невероятно вдохновлен личностью конструктора и его жизненным кредо: «Всё, чем я хотел заниматься, — это делать что-то прекрасное»[335].

Фильм был номинирован на премию «Оскар» за «Лучший полнометражный анимационный фильм» и на премию «Золотой глобус» в категории «Лучший фильм на иностранном языке». На Венецианском фестивале Хаяо Миядзаки стал номинантом на главную награду — «Золотой лев». Всего же в копилке фильма 26 премий и 54 номинации. Фильм собрал около 137 миллионов долларов в мировом прокате, став самым кассовым фильмом Японии в 2013 году[336].

---

[335] *Нейпир С. Дж.* Волшебные миры Хаяо Миядзаки. Москва: Эксмо, 2019. URL: https://1.librebook.me/volshebnye_miry_haiao_miiadzaki/vol1/1

[336] The Wind Rises. Box Office Mojo. URL: https://www.boxofficemojo.com/title/tt2013293/

Синопсис: Мальчик по имени Дзиро Хорикоси мечтает стать пилотом и подняться в небо, но близорукость никогда не позволит ему сесть за штурвал самолёта. Однажды, узнав о жизни и изобретениях итальянского авиаконструктора Капрони, он понимает, что тоже может создавать современные самолеты. Повзрослев, Дзиро едет в Токио, чтобы поступить в Императорский университет. Но именно в этот день, 1 сентября 1923 г., происходит ужасное землетрясение (впоследствии это трагическое событие получит название «Великое землетрясение Канто»)[337]. В толпе охваченных паникой людей Дзиро сталкивается с молодой девушкой по имени Наоко Сатоми. Дзиро помогает Наоко, но не успевает назвать своё имя. Спустя годы Дзиро становится талантливым авиаконструктором, но понимает, что его творения люди будут использовать для войны. Дзиро и Наоко находят друг друга, между ними вспыхивает настоящее чувство, но их любовь омрачена эпидемией туберкулеза.

История любви Дзиро и Наоко напоминает сюжет автобиографической повести Тацуо Хори «Ветер крепчает» (1937 г.), которая, в свою очередь, перекликается с сюжетом романа Томаса Манна «Волшебная гора» (1924 г.). Романтичное название повести обыгрывает строки стихотворения французского поэта и философа XX века Поля Валери «Кладбище у моря» (*«Le cimetière marin»*): «Крепчает ветер!.. Значит, жить пытайся!» (фр. *«Le vent s'élève!.. Il faut tenter de vivre!»*). На протяжении фильма эта строчку на французском языке несколько раз цитируют главные герои, она становится своего рода эпиграфом к аниме и жизненным девизом Дзиро (см. Приложение 2, *рисунок 32*).

«Ветер крепчает» — фильм–итог, фильм–завещание, в котором Метавселенная Миядзаки «отражается сквозь призму романтических стремлений самого режиссера, его идеологических тревог и фундаментальных ценностей. Здесь нет явной фантастики, зато

[337] *Бертон Г.* Вселенная Хаяо Миядзаки; пер. с франц. Е. Чеботарева ; под ред. В. Борзова, Т. Трифонова. М.: Эксмо, 2021. 280 с. URL: https://books.yandex.ru/books/ntuGX5a2/read-online

присутствуют сновидения и другие образы из воспоминаний, служащие альтернативой миру, где растет милитаризм, пропасть между богатством и бедностью, а также международная напряженность, которую ощущала Япония в 1930–х годах»[338].

Важным представляется отметить особую красоту и утонченность видеоряда, созданного Миядзаки в этом фильме. Режиссер дарит своим зрителям романтичный образ довоенного мира. Пейзажи отличает стилистика фотореализма[339] и импрессионизма (например, в некоторых кадрах можно заметить блики от солнца, как это бывает при съёмках настоящей камерой) (см. Приложение 2, *рисунок 33, 34*). Среди европейских пейзажей в объектив камеры ненадолго попадает и Россия (см. Приложение 2, *рисунок 35*). Но, конечно же, картины «утраченной» довоенной Японии для режиссера особенно дороги, японские бытовые и природные сцены мастер прорисовывает с особой любовью и тщательностью (см. Приложение 2, *рисунки 36–39*).

Такое трепетное отношение к визуальной составляющей фильма, выраженное подчеркнуто детализированной графикой кадра, не случайно. Дело в том, что для Миядзаки реалистичная история Дзиро Хорикоси глубоко автобиографична. Биографии–близнецы Хорикоси и Миядзаки тесно переплетаются. Напомним, что Миядзаки был одержим самолетами практически с самого рождения. Джованни Капрони был героем его детства; действительно, студия «Гибли» была названа в честь одного из самолетов, созданных Капрони. Будучи профессиональным аниматором, Миядзаки и его коллеги боролись с чувством «отставания от западных стран»[340], с необходимостью изучать ремесло, которым овладел остальной мир. Они жаждали уважения западного мира, который смотрел на них свысока.

---

[338] *Нейпир С. Дж.* Волшебные миры Хаяо Миядзаки. Москва: Эксмо, 2019. URL: https://1.librebook.me/volshebnye_miry_haiao_miiadzaki/vol1/1

[339] *Парфенова Е. И.* Фотореализм // Научно-образовательный журнал для студентов и преподавателей «StudNet». 2020. № 2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fotorealizm/viewer

[340] *Попов Г. Г.* Япония на пути к участию во Второй мировой войне // Историко-экономические исследования. 2017. Т. 18. № 1. С. 103.

Как и у главного героя аниме, две трагедии определили мировоззрение Хаяо Миядзаки в молодом возрасте. Первой было опустошение после Второй мировой войны, разрушение и тяжелые последствия для Японии.

Второй серьезной травмой для Миядзаки стала десятилетняя борьба его матери с туберкулезом (как и у главной героини фильма Наоко)[341]. В то же время образ Наоко — это и прямая отсылка к образу любимой музы режиссера, его жены Акэми Ота (см. Приложение 2, *рисунок 40*).

На наш взгляд, «Ветер крепчает» — самая личная на сегодняшний день, почти исповедальная работа Миядзаки. Здесь он стремится к максимальной реалистичности, достоверности и проработанности не только визуального, но и аудиального ряда. Безусловно, звуковое решение фильма, порученное композитору Дзё Хисаиси, представляет в этой связи особый интерес для подробного музыковедческого анализа.

Анализируя саундтрек к фильму «Ветер крепчает», в первую очередь представляется важным подчеркнуть, что для Дзё Хисаиси эта работа также стала важной вехой в творчестве, своеобразным подведением итогов, аккумулированием накопленного творческого опыта. Сложившийся характерный интонационный строй, мастерское владение оркестровыми красками, тонкое понимание особенностей и возможностей киномузыки отличают фирменный стиль Дзё Хисаиси в период его зрелого творчества.

В аниме «Ветер крепчает» режиссер и композитор добиваются уникального симбиоза национальных образов, в которых с различной степенью достоверности проявляются черты японской и западноевропейской культур. Так, кинопартитура предваряет первые кадры фильма звучанием изящной мелодии в стиле итальянской фольклорной музыки, близкой по характеру к жанру баркаролы. Сходство с итальянской баркаролой создает романтический, «колеблющийся» характер и мягкий, «покачивающийся» ритм мелодии, мажорный лад и характерная инструментовка — сочетание

[341] Как мы отмечали ранее, продолжительная борьба с болезнью стала также основой сюжетной линии аниме «Мой сосед Тоторо».

тембров мандолины и аккордеона. Эффект некоего «парения в воздухе» придает особая изысканность, прихотливость мелодии и гармонии (см. Приложение 1, *пример 33*).

На экране появляется эпиграф к фильму, строчка из французского стихотворения Поля Валери: *«Крепчает ветер! Значит, жить пытайся!»* (в английском переводе *«The wind is rising, we must try to live»*), задавая тон всей сюжетной линии фильма. Романтичная мелодия продолжает звучать, а в первых кадрах аниме мы видим маленького мальчика Дзиро. Он мирно спит и во сне видит свою мечту — полет на самодельном, с крыльями как у птицы, самолете (см. Приложение 2, *рисунок 41*).

Итальянская тема становится *темой Полета — Мечты*, одним из основных лейтмотивов всей кинопартитуры фильма. Она же выступает в роли отсылки к детским и юношеским мечтам о полете самого режиссера Хаяо Миядзаки, к его увлечению личностью итальянского авиаконструктора Капрони, подобно маленькому Дзиро. Напомним, что тема Полета как противопоставление войне и разрушению является одной из сквозных, магистральных в творчестве режиссера Хаяо Миядзаки.

Что же касается различных летательных устройств, то мы уже убедились на примере всех проанализированных нами фильмов, что образ человека в полете — один из главных лейтобразов в Метавселенной Миядзаки. На протяжении фильма тема Полета — Мечты будет появляться вновь и вновь в драматургически важных, «узловых» эпизодах фильма, являясь формо— и смыслообразующим элементом всей кинопартитуры. Так, в одном из эпизодов волшебных снов–мечтаний Дзиро, где он встречается со своим воображаемым духовным наставником, итальянским инженером Капрони, тема Полета — Мечты звучит в исполнении трубы (58.18). Тембровая окраска звука становится как бы летящей, парящей в воздухе. Характер мелодии трансформируется из меланхолично мечтательного в возвышенно-волевой. Дзиро принял твердое решение создать свой самолет Мечты, несмотря на все преграды и внутренние противоречия. Капрони

спрашивает Дзиро: «Где ты предпочел бы жить? В мире, где есть пирамиды или где их нет? Человечество мечтает о полете, но эта мечта проклята. Самолеты предназначены, чтобы стать орудием для убийств и разрушений. Какой мир выберешь ты?». Дзиро отвечает: «Я хочу создавать прекрасные самолеты» (см. Приложение 2, *рисунок 42*).

Здесь мы должны отметить еще одну особенность основной темы кинопартитуры. В ее начальных тактах скрыта *реминисценция* (скрытая цитата) знаменитой темы из хора пленных иудеев оперы «Набукко» Джузеппе Верди «Ты прекрасна, о, Родина наша!» (*«Va, pensiero»*). Особенно явственно эта отсылка проступает, когда тема Полета — Мечты звучит в исполнении трубы — летящий звук медного духового инструмента ассоциируется с объемным звучанием хора. Основной же мотив с нисходящим движением от III ступени к V и затактовым пунктирным ритмом цитируется буквально (1–2 и 5–6 такты партитуры хора) (см. Приложение 1, *примеры 34, 35*).

Как нам представляется, композитор использует прием реминисценции, закладывая в него несколько смысловых пластов:

— одна из самых известных во всем мире итальянских классических мелодий становится в фильме символом итальянской и, в целом, европейской культуры, а в контексте кинопартитуры фильма — тонкой стилизацией европейской классической музыки;

— тема хора из оперы Верди — это второй национальный гимн в Италии, символ свободы и независимости. Именно он звучал при открытии заново отстроенного театра Ла Скала после Второй мировой войны, а на похоронах самого Верди его пели простые люди. В оперном действе исполнители *«Va, pensiero»* представляют еврейских изгнанников, плачущих в вавилонском плену о потерянной родине — здесь прослеживается прямая ассоциация с образом «утраченной» довоенной Японии;

— таким образом, весь ассоциативный ряд, вызываемый этой отсылкой–воспоминанием[342], воспринимается, как символ мечты о свободной и счастливой Родине. Такой посыл был для Японии того времени очень актуален.

Подытоживая анализ темы Полета — Мечты, представляется важным отметить, что в кинопространстве фильма «Ветер крепчает» весь саундтрек выдержан в европейской стилистике. Это и классическая инструментовка симфонического оркестра, и общий интонационный и гармонический строй основных мелодий–лейтмотивов, а также выбор музыкальных жанров, о чем мы еще скажем в ходе нашего дальнейшего анализа.

Мирной, наполненной вдохновенным творчеством сфере в Метавселенной Миядзаки, всегда противостоит сфера страданий и разрушений — тема войны, болезней и природных катаклизмов. В аниме «Ветер крепчает» главным героям приходится пройти через все эти испытания. Как уже упоминалось выше, общие события в фильме, на фоне которых разворачивается личная история Дзиро и Наоко, отличаются подлинной достоверностью исторических фактов. Перечислим основные из них:

— тяжелые последствия Первой Мировой войны и Великая Депрессия в Японии 1920–х –1930–х гг;

— вступление Японии во Вторую Мировую войну;

— сильнейшее и крайне разрушительное землетрясение в Канто в 1923 г.[343];

— эпидемия туберкулеза в начале XX века[344].

---

[342] *Эйкерт Е. В.* Реминисценция и лейтмотив как факторы драматургии в опере: автореф. дисс. … канд. иск. : 17.00.02. Магнитогорск, 1999. URL: https://www.dissercat.com/content/reministsentsiya-i-leitmotiv-kak-faktory-dramaturgii-v-opere

[343] В результате землетрясения Канто погибло 140 тыс. человек, а Токио был полностью разрушен.

[344] *Денисова А. И.* Культурные предпосылки японской сдержанности // Аналитика культурологии. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnye-predposylki-yaponskoy-sderzhannosti

Для музыкально–драматургического оформления этой сферы в кинопространстве аниме Дзё Хисаиси находит уникальные и необычные звуковые решения:

1) практически все звуковые эффекты, даже рёв двигателя и звук землетрясения, созданы человеческими голосами;

2) используется полностью монофоническое сведение звука;

3) превалируют эпизоды, вовсе лишенные музыкального сопровождения (тишина как драматургический прием и пространственный феномен).

Вокализированные человеческие голоса, имитирующие звуковые шумы — это действительно впечатляющая музыкальная «находка» композитора. Для того чтобы добиться монолитности в звучании и динамике, Хисаиси применяет здесь монофоническое звуковое сведение. Такое повышенное внимание к балансу приводит к созданию более целостного и сбалансированного микса в целом. Так, например, подобный эффект создается в сцене землетрясения (15.20 — 21.10) (см. Приложение 2, *рисунок 43*). Ухающие, завывающие звуки треснувшей и пылающей земли, детский плач, скрежет сошедшего с рельсов поезда, обрушивающиеся и падающие дома и деревья, взрывы электричества — все это передано человеческими голосами настолько мастерски, что зритель–слушатель верит в реалистичность происходящего и испытывает те же эмоции страха и ужаса.

Человеческие голоса звучат в унисон, подобно древнегреческому хору[345]. И этому хору принадлежит главная роль в сценическом действии данного эпизода. Он одновременно является «коллективным актером, активным участником действия и «идеальным зрителем» совершающихся событий»[346], передавая ощущение монолитной, неумолимо приближающейся угрозы. Сцена землетрясения длится около 6 минут и полностью лишена

---

[345] *Кулишова О. В.* Хор в древнегреческом театре V в. до н. э. // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2015. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hor-v-drevnegrecheskom-teatre-v-v-do-n-e

[346] *Колобова К. М.* Древний город Афины и его памятники. Л., 1961. С. 290.

музыкального сопровождения. Таким образом, человеческие голоса — голоса персонажей фильма и голоса, озвучивающие шумовые эффекты, звучат *a cappella*. Бесспорно, создаваемая здесь «тишина» также становится важным драматургическим приемом, выражающим внутреннее эмоциональное состояние персонажей (см. Приложение 2, *рисунок 44*).

Встреча Дзиро и Наоко происходит за несколько минут до землетрясения, а потом судьба разлучает их на несколько лет. Они встречаются вновь, чтобы соединить свои судьбы и вскоре вновь расстаться, но уже навсегда (Наоко умирает от туберкулеза). В первую свою встречу они обмениваются друг с другом той самой французской фразой из стихотворения Поля Валери: *«Le vent s'élève!.. Il faut tenter de vivre!»* («Крепчает ветер!.. Значит, жить пытайся!»). Эту же фразу, как призыв к действию, несколько раз повторяет в грезах Дзиро итальянский инженер Капрони. Романтическая стихотворная строчка становится для главных героев своего рода паролем, опознавательным знаком, с помощью которого две родственные души смогли найти друг друга.

Драматичная история любви Дзиро и Наоко продолжается спустя несколько лет, когда они случайно встречаются в отеле шикарного горного курорта Каруидзава (см. Приложение 2, *рисунок 45*). Среди привилегированного общества, отдыхающего в Японских Альпах, появляется таинственный немецкий гость по имени Касторп. Он называет город «Волшебной горой»[347] (отсылка к роману Томаса Манна) (см. Приложение 2, *рисунок 46*).

Примечательно, что книгу Манна и фильм Миядзаки объединяют общие темы болезни и войны. В то же время и в фильме, и в романе изображен некий иллюзорный мир, изолированный от ужасов и трагедий приближающейся войны — у Манна это период Первой мировой войны, у Миядзаки — годы Второй мировой. Символична фраза Касторпа, с которой

[347] Имя Касторп также соответствует имени главного героя «Волшебной горы», романа Томаса Манна 1924 г. о группе эмигрантов, которые лечатся от туберкулеза в санатории в Швейцарских Альпах.

он обращается к Дзиро, Наоко и ее отцу: «Это лето — хорошее лето». Немецкий гость садится за пианино и исполняет для всех присутствующих песню *«Das Gibt's nur Einmal» (*«Это бывает только раз»*)*[348] (см. Приложение 2, *рисунок 47*).

В тексте песни говорится о любви и красоте, о драгоценных мгновениях счастья, которые так быстротечны. Это послание перекликается с философией японской эстетики *«моно–но аварэ»* 日本, что в переводе означает «печальное очарование вещей»[349] (в английском переводе *«the impermanence of things»*). Эстетический принцип и сам термин *моно–но аварэ* как мировоззренческая и эстетическая категория сформировался в Японии в эпоху Хэйан (794–1185 гг.). Как отмечает в своей статье сотрудник Института востоковедения РАН «Центр японских исследований», кандидат филологических наук М.П. Герасимова, «концепт *моно–но аварэ* во многом определил самобытность японской культуры, в особенности японского искусства, придав ему утонченную эмоциональность и особую выразительность». Исследователь отмечает, что «её появление было обусловлено традиционным синтоистским миропониманием, анимистические элементы которого породили веру в существование во всем, с чем человек сталкивается, и что называлось словом *моно,* неповторимой, чистой и прекрасной души — *киёи кокоро*, которую следовало постичь слухом и зрением собственной души»[350].

Исследователь японской культуры Ю.Н. Данилова в статье «Восприятие пространства и времени в японской культуре» пишет, что эстетический принцип *моно–но аварэ «*брал начало в осознании бренности бытия, эфемерности всего сущего — весенних полевых цветов; листьев, несущихся по воле ветра в дни поздней осени; солнечных лучей, упавших на

---

[348] *Нейпир С. Дж.* Волшебные миры Хаяо Миядзаки. Москва: Эксмо, 2019. URL: https://1.librebook.me/volshebnye_miry_haiao_miiadzaki/vol1/1

[349] *Герасимова М. П.* Особенности художественной культуры в Японии // Ежегодник «Япония». URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-hudozhestvennoy-kultury-v-yaponii

[350] *Там же.*

бумажные створки; снежных хлопьев на промерзшей черной земле. Принцип м*оно–но аварэ* породил восхищение перед сиюминутным и незаметным»[351].

Любовная линия Дзиро и Наоко «окрашена» щемящим чувством *моно–но–аварэ*. Влюбленные знают, что они вместе ненадолго, и потому стараются ценить каждое мгновение, проведенное вместе. Режиссер передает драматичность истории не через сюжет, а через способ рассказа — через сдержанное очарование и тихую красоту проступает весь трагизм происходящего.

Музыка саундтрека необычайно деликатно и тонко обрамляет историю любви главных героев. Лейтмотивом Любви Дзиро и Наоко становится нежная, романтичная мелодия, звучащая в исполнении фортепиано (см. Приложение 1, *пример 36*). Композитор использует здесь прием *аллюзии*. На наш взгляд, *тема Любви* обнаруживает явные признаки сходства с одним из самых известных жанров эпохи барокко — пассакалией. Эффект аллюзии вызывает нисходящая остинатная линия баса (многократное повторение нисходящего тетрахорда от тоники к V ступени лада) и обрамляющая его, словно кружево, мелодия, характерный трехдольный метроритм, минорный лад и сдержанный темп.

Отсылка к жанру пассакалии вызывает у слушателя необходимый ассоциативный эффект. Глубокое духовное содержание жанра пассакалии с ее особой внутренней энергетикой как нельзя лучше способствует передаче настроения в духе философии «*моно–но аварэ*». Как точно отмечает в своем исследовании Г.В. Абдуллина, принцип «пассакалийности»[352] «сопряжен с цепью непрерывных басовых проведений, в результате чего создавалось эпическое повествование с особым взглядом на мир, историю и человека, повествование, в котором было тесно переплетено личное и внеличное, сиюминутное и вневременное, субъективное и объективное. В этом,

---

[351] *Данилова Ю. Н.* Восприятие пространства и времени в японской культуре. // Вестник КГУ. 2011. № 3. С. 78.

[352] *Абдуллина Г. В.* Пассакалия и чакона в современном музыкальном пространстве. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 5 (46). С. 52.

думается, и кроется основа глубокого эмоционального воздействия музыки на слушателя»[353].

На фоне размеренной поступи остинатного баса тема Любви, звучащая в верхнем регистре фортепиано, создает ощущение хрупкой, «ускользающей» красоты и то же время возвышенности, глубокой одухотворенности чувств Дзиро и Наоко. Тембрально тема Любви окрашена очень минималистично — здесь солирует тембр любимого композитором фортепиано — голоса–проводника внутреннего мира персонажей во многих кинопартитурах Хисаиси.

Анализируя дальнейшие преобразования темы Любви во второй части аниме, мы наблюдаем постепенное сближение и, в конце концов, слияние темы Наоко — Любви и темы Полета — Мечты. Мелодии подхватывают и дополняют друг друга, соединяясь в финале. Музыка на невербальном уровне выстраивает драматургию фильма. Наоко становится для Дзиро любовью всей жизни и главной музой его творчества, источником вдохновения и духовных сил.

Эндингом аниме и своеобразным «послесловием», заключительным посланием авторов фильма становится песня популярной японской певицы, поэтессы и композитора Юми Мацутоя[354] «Белая полоса» («Хикокигумо», 1973 г.). Высокий женский голос с необычным тембром ассоциируется у зрителей слушателей с образом главного женского персонажа, как это часто бывает в фильмах Миядзаки — Хисаиси. Здесь это образ Наоко, возлюбленной Дзиро, и в то же время, образ матери Миядзаки и любимой музы режиссера, его жены Акэми Ота.

---

[353] *Абдуллина Г. В.* Пассакалия и чакона в современном музыкальном пространстве. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 5 (46). С. 50–51.

[354] Юми Мацутоя (яп. 松任谷 由実 Мацутоːя Юми, род. 19 января 1954 г.) — японская певица, композитор, поэтесса и пианистка, известная также под псевдонимом Yuming (яп. ユーミン Юːмин). Она известна своим необычным голосом, захватывающими живыми выступлениями и значительной ролью в истории японской поп-музыки. См.: Yumi Matsutôya. Official Website. URL: https://yuming.co.jp/

Название же песни, безусловно, ассоциируется с белой полосой в небе, которую оставляет за собой самолет: « И когда зовут небеса, и от ветра слезы в глазах, вдаль уходит твоей жизни белая полоса». В песне рассказывается об осуществлении детской мечты, о которой многие взрослые уже позабыли. Жизнь проходит, и вот твой самолет уже далеко. Поэтому пока у тебя есть попутный ветер — сделай всё, чтобы исполнить свою мечту.

В эндинге фильма мы вновь наблюдаем применение композитором интертекстуального творческого метода, в данном случае — это точная цитата аутентичной японской мелодии с отсылкой к японской поп–музыке и, шире, к современной культуре Японии в целом.

В заключение подчеркнем, что кинопартитура аниме «Ветер крепчает» является *ярким примером изысканного диалога культур*. Как отмечает в своих исследованиях доктор искусствоведения Г.П. Овсянкина, «интертекстуальный творческий метод [позволяет] не только воплотить сложное психологическое содержание [художественного произведения], но и провести параллели между текстами культуры разных видов и жанров»[355]. Таким образом, мастер, по-своему переживая и интерпретируя отечественный и инородный культурный материал, создает уникальный культурно-символический синтез национального и наднационального.

[355] *Овсянкина Г. П.* Смысловое значение интертекстуальных перекличек в монодраме «Контрабас» Григория Корчмара // Общество: философия, история, культура. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/smyslovoe-znachenie-intertekstualnyh-pereklichek-v-monodrame-kontrabas-grigoriya-korchmara.

Выводы по 3 главе

1. Главной идейно-духовной составляющей *Метавселенной Миядзаки — Хисаиси*, гармонично сочетающей и объединяющей образы реального и фэнтезийного миров, становится всеобъемлющее чувство любви, спасающее всех. В своих творческих проектах мастера японского искусства обращаются к глобальным темам, затрагивающим вопросы прошлого, настоящего и будущего человечества, обретения и утраты его гармонии с миром природы.

2. Доказано, что благодаря музыке Д. Хисаиси лейтобразы Мульти Метавселенной режиссера Х. Миядзаки обретают свой уникальный голос, неповторимое в своей внутренней гармонии и утонченной красоте звучание.

3. Выявлено, что при помощи разнообразных композиторских приемов и техник, выстроенной музыкальной драматургии Д. Хисаиси выделяет в фильмах Х. Миядзаки магистральные темы, получающие сквозное развитие в творчестве режиссера: *тему национальной идентичности, экологии и детства*.

4. Подчеркивается, что поэтика киномузыки Дзё Хисаиси помогает раскрыть глубину и многомерность рисованного киномира. Прежде всего это разработка и введение в саундтрек фильма продуманной системы лейтмотивов, лейттембров, «подписей».

5. Поэтика киномузыки Д. Хисаиси выстраивается на оппозиции лирического и драматического начал. Уровнями контраста и противопоставления образных сфер являются художественный стиль (романтизм — экспрессионизм), жанр (вальсовость, песенность — маршевость), метроритмические решения (рубато — жесткость регулярной пульсации), тембр (естественные тембры инструментов симфонического оркестра и фольклорной традиции — электронные инструменты).

6. Отмечено, что особую роль в акустическом пространстве киномузыки Дзё Хисаиси играет *тембр*. Блестящий пианист–солист Хисаиси

использует темброво-колористические возможности фортепиано, чтобы подчеркнуть романтическое начало в лирических темах (тема Навсикаи в «Навсикае из Долины ветров», тема Тихиро в «Унесенных призраками», тема Софи в «Ходячем замке Хаула» и др.). Фортепиано становится лейттембром, выполняющим преимущественно репрезентативную функцию в системе медиатекста.

7. Обосновано, что композитор применяет выразительные возможности фортепиано именно в романтическом стиле. Это проявляется в гибкости, рафинированности мелодики и богатстве гармонии, масштабности и панорамности фактуры. Проведенное нами исследование, основанное на комплексном методе музыкально-поэтологического анализа позволяет сделать вывод о *неоромантических чертах киномузыки Дзё Хисаиси.*

8. Подчеркивается, что в композиторском арсенале творческих методов Хисаиси особое место занимает *поэтика тишины*. Аура тишины помогает создать своеобразный «психологический континуум» в акустическом пространстве аниме.

9. Установлено, что *интертекстуальность и полистилистичность* кинопартитур Дзё Хисаиси проявляется в тембральной эклектике, стилизации европейской академической музыки XVIII–XIX веков, использовании приема введения в кинопартитуру музыкальных цитат–символов.

10. Выявлены основные принципы создания оригинального саундтрека к аниме:

1) важная, а иногда определяющая роль первоначального этапа работы режиссера и композитора, в результате — создание так называемого «имиджевого альбома» («*the image album*»);

2) использование в саундтреках фильмов разных по смысловой нагрузке типов лейтмотивов: концептуальных (тема спасительницы, тема Детства, тема Любви и др.), образно–эмоциональных (тема Полета),

конкретизирующих пространственно–временной контекст событий (тема Долины ветров и др.);

3) взаимовлияние музыки и видеоряда, которое можно охарактеризовать как настоящую *синергию изображения и звука*, ставшую отличительной чертой творческого тандема Миядзаки — Хисаиси;

4) интертекстуальность и полистилистика музыкальной партитуры Хисаиси тесно переплетаются с феноменом мультикультурализма в режиссерской работе Миядзаки, что способствует созданию уникальных образцов японской анимации, отличающихся *органичным синтезом национального и наднационального.*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сотрудничество выдающихся мастеров современного японского искусства — кинорежиссера Хаяо Мядзаки и композитора Дзё Хисаиси — внесло огромный вклад в развитие национальной и общемировой культуры. Созданные ими многочисленные анимационные фильмы стали классикой кинематографии и вошли в ее «золотой фонд». Особенностью их творческих проектов стали масштабные темы, затрагивающие вопросы прошлого, настоящего и будущего человечества, обретения и утраты его гармонии с миром природы. Фэнтезийные сюжеты фильмов объединяет идея построения счастливого будущего человечества на основе любви, героического самопожертвования ради спасения жизни людей и планеты.

Масштабные концепции анимационных фильмов стали основой формирования Метавселенной Миядзаки — Хисаиси. Переплетенные в реальности и фантазии миры и судьбы персонажей фильмов напоминают зрителям о сущностных вопросах их современной жизни, поиск решений которых обретается не в идее технологического прогресса. Неслучайно показ трагических последствий бесконтрольного технологического развития в фильме «Навсикая из Долины ветров» сделало его одним из самых ярких образцов анимационной антиутопии, а эпическая история о летающем острове («Небесный замок Лапута») стала примером экологической утопии (экотопии). Обретение возможности выйти из цивилизационного тупика режиссер видит в обращении к опыту мифологических и сказочных историй. Неслучайно на премьерных афишах фильма «Навсикая из Долины ветров» был написан характерный слоган: «Мы возвращаем вам то, о чем вы забыли»[356].

Режиссерские и композиторские подходы проанализированных в диссертации анимационных картин студии «Гибли» [“Ghibli”] усиливают

---

[356] *Нейпир С. Дж.* Волшебные миры Хаяо Миядзаки. Москва: Эксмо, 2019. URL: https://1.librebook.me/volshebnye_miry_haiao_miiadzaki/vol1/1

впечатление о создании Миядзаки и Хисаиси огромной фэнтезийной Мульти-Метавселенной, в которой ее обитатели проходят череду различных испытаний. Введение в анимационные фильмы персонажей и деталей из предыдущих картин, сохранение стилистики видео– и музыкальных рядов (общность в создании обликов персонажей и фоновых пейзажных видов, в системе музыкальных выразительных средств) — все эти приемы содействуют формированию единого концептуального и изобразительно-звукового пространства Мульти-Метавселенной.

Во многом феномену единой Мульти-Метавселенной Миядзаки и Хасаиси способствовала манера творческого сотрудничества, разработанная еще в начале совместной деятельности. Начиная с первого фильма «Навсикая из Долины ветров» (1984 г.), несколько ключевых слов, подготовленные Х. Миядзаки, становились импульсом для создания композитором «имиджевого альбома». После одобрения режиссером имиджевого альбома, на его основе в дальнейшем формировался саундтрек фильма.

Поэтика киномузыки Д. Хисаиси отражает режиссерскую творческую позицию. Уникальность места Х. Миядзаки в истории японской анимации обусловлена его режиссерским методом, в котором синтезируются национальные и наднациональные черты. Введение мистических сказочных образов, эпических сцен сражений героев с фантастическими животными, колдунами или колдуньями, перемещений в пространстве потребовало от композитора создать систему выразительности, способную раскрыть динамику образов и характер сцен.

Основными чертами поэтики киномузыки Д. Хисаиси является ее ***контекстность, интертекстуальность и полистилистичность***.

Важнейшими свойствами музыки композитора Дзё Хисаиси в структуре фильма являются ее ***контекстность***, обусловленность видеорядом и монтажным ритмом. В анимационном фильме «Небесный замок Лапута» композитор соединяет различные принципы использования

музыки. При помощи системы лейтмотивов, лейттембров, «подписей» выстраивается единая линия развития художественного образа. Итогом работы композитора и режиссера стало произведение, в котором зрительный и музыкальный ряды слились в неразрывном единстве.

Композиторский стиль Дзё Хисаиси обладает ярко выраженными чертами, позволяющими узнавать и выделять его произведения из массы современной киномузыки. Это проявляется в особенностях мелодизма, фактуры, гармоническом языке на всем пути его сотрудничества с Миядзаки, начиная с фильма «Навсикая из Долины ветров» в 1984 г. вплоть до 2013 г. в фильме «Ветер крепчает».

Поэтические приемы, которые использует Дзё Хисаиси в киномузыке, способствуют усилению ее драматургической функции благодаря выстраиванию единой линии развития художественного образа. Прежде всего это разработка и введение в саундтрек фильма продуманной системы лейтмотивов, лейттембров, «подписей».

При помощи разнообразных композиторских приемов и техник, выстроенной музыкальной драматургии Д. Хисаиси выделяет в фильмах Х. Миядзаки магистральные темы, получающие сквозное развитие в творчестве режиссера: тему национальной идентичности, экологии и детства. Разветвленная и вместе с тем целостная система лейтмотивов драматургически обогащает, преобразует и, таким образом, расширяет кинопространство аниме. Композитор использует в саундтреках фильмов разные по смысловой нагрузке типы лейтмотивов: концептуальные (тема спасительницы, тема Детства, тема Любви и др.), образно–эмоциональные (тема Полета), конкретизирующие пространственно–временной контекст событий (тема Долины ветров и др.).

Ведущим персонажем, лейтобразом и лейттемой Метавселенной Миядзаки — Хисаиси стал **Тоторо.** Его уникальность заключается в том, что вымышленный оригинальный анимационный персонаж, в облике которого проявляется характеристичность, свойственная традиционным

мифологическим персонажам японской культуры, стал культовым талисманом студии «Гибли», ее логотипом и приобрел статус «иконы» японской поп–культуры. Лейтмотив Тоторо из фильма «Мой сосед Тоторо» (1988 г.) также обрел популярность и стал одной из самых узнаваемых тем киномузыки Д. Хисаиси. Доминантная драматургическая функция лейтобраза и лейттемы Тоторо в фильмах студии «Гибли» (плюшевая игрушка Тоторо у героини фильма «Ведьмина служба доставки» и др.) обусловлена художественно-эстетической и этической ролью персонажа в контексте Мульти-Метавселенной Миядзаки — Хисаиси. Добрый хранитель леса Тоторо стал символом, транслирующим важные в условиях современности социальные идеи экологического равновесия, гармоничного сосуществования земных существ. Яркий национальный колорит образа Тоторо привлекает зрителя, способствует возрождению японского культурного наследия. Его внешняя характерность добродушного хранителя леса поддержана темброво–колористическими эффектами лейттемы. Лейттембром персонажа становится «волшебное» идиллическое звучание флейты–окарины. Художественно–эстетическая функция лейтобраза Тоторо в Мульти-Метавселенной Миядзаки — Хисаиси представляется чрезвычайно важной в контексте цивилизационного кризиса, обусловившего активизацию национального самосознания и обострившего проблему национальной идентичности в молодежной среде.

Широкий спектр смысловых коннотаций в семиосфере анимационных фильмов Миядзаки и Хисаиси имеет **образ полета**. Его поэтический потенциал раскрывается в сказочных и реалистических ситуациях: это полет на метле ведьмы Кики («Ведьмина службы доставки»), колдуна Хаула («Ходячий замок Хаула») и девочки Тихиро на драконе Хаку («Унесенные призраками»), Навсикаи на жуке («Навсикая из Долины ветров»), персонажей фильма «Небесный замок Лапута» и «Ходячий замок Хаула», перемещающихся на самых причудливых летательных аппаратах, с полетами на самолетах связана главная мечта Дзиро Хорикоси («Ветер крепчает»).

Обращение к теме полета связано с детскими впечатлениями Х. Миядзаки, отец которого руководил изготовлением деталей самолетов во время Второй мировой войны.

Видеоряд фильмов Х. Миядзаки формирует образы, в которых переплетается вымысел и реальность, прошлое и будущее, детские впечатления наполняются философской рефлексией. Поэтический строй фильмов отличается смысловой многоплановостью и многомерностью вызываемых художественными образами ассоциаций, что позволяет провести аналогии с анимационными картинами Ю. Норштейна. У обоих режиссеров эстетическое восприятие экранной истории основано на активизации подсознательных процессов мышления, обращении к мистическому опыту или чувству «безграничного, бескрайнего, “океанического”, чувству “ощущения вечности” и неразрывной связи, принадлежности к мировому целому»[357]. У Д. Хисаиси в саундтреках указанных фильмов формируется целый комплекс лейттем полета (наиболее проработанной из них является система вариативного развития данного типа лейттем в фильмах «Навсикая из Долины ветров» и «Ветер крепчает»).

Одним из выразительных средств, которые позволяют определить оригинальность музыкального языка композитора, является ***«Подпись Хисаиси»***, выполняющая функцию *лейтгармонии и* представляющая собой последовательность аккордов секвенционного характера (зачастую с параллельными квинтами в басу) с завершением на неустое. Эта лейтгармония часто звучит в саундтреках фильмов («Унесенные призраками», «Небесный замок Лапута», «Ходячий замок», «Мой сосед Тоторо», «Принцесса Мононоке», «Рыбка Поньо», «Брат якудзы», «Кикудзиро»), в ней часто изменяется оркестровка, ритм, варьируется мелодия (см. Приложение 1, *примеры 1–6*). Использование «подписи»

---

[357] *Максименко Л. А.* Homo cosmicus: феномен «океанического чувства» // Теория и практика общественного развития. 2010. №. 4. С. 20.

становится драматургическим и стилистическим приемом, позволяющим добиться единства авторского стиля и придать лейтгармонии функцию авторской интонации, реплики, некоего пронизывающего разные жанры и темы личностного взгляда. Также слушателю становится занимательным прослеживать изменение лейтгармонии и понимать методы ее трансформации в зависимости от жанра и сюжета фильма. Развитие этой лейтгармонии мы встречаем в мелодиях *«Mei ga Inai» (англ. «Mei is missing»,* в рус. пер. «Мэй потерялась») из фильма «Мой сосед Тоторо», «Аситака и Сэн» из «Принцессы Мононоке», «Любовь матери» из «Рыбки Поньо», «Лето» из «Кикудзиро» и др.

Таким образом, можно говорить о выполнении «подписями» функции не только *лейтгармонии*, но и *лейтинтонации*. Характерно, что «подписи» композитор включает в музыкальный материал молодых персонажей фильмов. Хрупкость гармонии вполне соответствует ощущению чистоты и свежести молодости, детской непосредственности.

Интертекстуальность и полистилистичность кинопартитур Дзё Хисаиси проявляется в тембральной эклектике, чередовании фрагментов академического звучания симфонического оркестра с эпизодами в джазовой или фольклорно-этнической оркестровке, с привлечением электронных инструментов. Композитор удачно стилизует европейскую академическую музыку XVIII–XIX веков, что выражается в жанровой определенности тематизма, применении приемов оперной драматургии, опоре на фактурные решения и ладогармоническую красочность, свойственные классицистской и романтической музыке. Хисаиси использует прием введения в кинопартитуру музыкальных цитат–символов для расширения образно–эмоционального пространства сцены, формирования в ней широкого ассоциативного шлейфа (тема хора «Ты прекрасна, о, Родина наша!» [“Va, pensiero”] из оперы «Набукко» Дж. Верди в фильме «Ветер крепчает», Сарабанда из клавирной сюиты ре минор Г. Генделя в «Навсикае из Долины ветров» и др.). Введение диксилендовой звучности или песенных

фрагментов, близких к поп–музыке делает звуковые миры анимационных фильмов близкими и привычными для современного слушателя.

Кроме того, характерным интертекстуальным творческим методом композитора становится традиционное для Хисаиси введение в финал фильма японской аутентичной песни–эндинга в исполнении высокого женского голоса. Так, финальной песней фильма «Унесенные призраками» становится саундтрек японской певицы и композитора Юми Кимура «Всегда со мной». В аниме «Ходячий замок Хаула» мы слышим песню того же автора под названием «Обещание мира». И, наконец, в итоговом совместном проекте «Ветер крепчает» песней–эндингом становится саундтрек японской певицы, поэтессы и композитора Юми Мацутоя «Белая полоса». Как правило, звучание аутентичной японской мелодии ассоциируется у зрителей–слушателей с образом главного женского персонажа, теплым голосом возлюбленной или матери.

Таким образом, интертекстуальный и полистилистический метод точного цитирования оригинальных японских мелодий помогает передать глубокое психологическое содержание фильмов и в то же время позволяет вновь говорить об уникальном синтезе национального и наднационального в творчестве тандема Миядзаки — Хисаиси.

Особую роль в акустическом пространстве киномузыки Дзё Хисаиси играет ***тембр***. Наиболее активно Хисаиси, являющийся пианистом–виртуозом, использует темброво-колористические возможности фортепиано. Оно становится голосом–проводником внутреннего мира персонажей во многих кинопартитурах Хисаиси, создавая особый «взгляд изнутри» (как бы глазами героев) на происходящие события. Все это позволяет сделать вывод о неоромантических чертах киномузыки Дзё Хисаиси.

Поэтика киномузыки Д. Хисаиси выстраивается на оппозиции лирического и драматического начал. Такое противопоставление музыкальных сфер кинопартитуры обусловлено фабулой фильмов, в которых раскрывается история противоборства злых и добрых сил в мире духов

и людей. Фантасмагорические эпизоды с участием природных духов сопровождаются, как правило, традиционным звучанием симфонического оркестра с эффектными соло духовых, струнных и ударных инструментов (с привлечением этнической перкуссии). Панорамность и рафинированность оркестрового звучания отражает величие и многомерность потустороннего мира. Пленэрные сцены преимущественно раскрываются на фоне развернутой импровизации фортепиано или соло духовых инструментов симфонического оркестра. Аудиоряд фильма в данном случае служит «эмоциональной педалью» для сохранения идиллического настроя героев и демонстрации великолепных природных ландшафтов. Для образов зла (война, разрушение, агрессия) композитор использует атональную технику, резкие тембры электронных инструментов.

Музыкальными средствами Д. Хисаиси выстраивает линию антагонистического противостояния добра и зла, мира и войны в анимационных фильмах. Уровнями контраста и противопоставления образных сфер являются художественный стиль (романтизм — экспрессионизм), жанр (вальсовость, песенность — маршевость), метроритмические решения (рубато — жесткость регулярной пульсации), тембр (естественные тембры инструментов симфонического оркестра и фольклорной традиции — электронные инструменты).

Особое место в киномузыке Д. Хисаиси занимает поэтика тишины. Она амбивалентна в сценах нагнетания страха и атмосферных пейзажных зарисовках. Композитор использует широкий спектр ее выразительных возможностей в рамках музыкальной драматургии, рассеивая тишину длительными ферматами, паузами в различных эпизодах кинопартитуры. Во многом аура тишины в фильмах Миядзаки и Хисаиси сформирована традицией японской культуры и искусства. Тишина как философско–эстетическая категория связана с концептом «ма» (間, букв. — «пробел, пауза»), которым в японской культуре характеризуют преломление синтоистских и буддийских традиций медитативного безмолвия как способа

самопознания и выстраивания гармоничного сосуществования человека с социумом, миром природы, Вселенной. Интерпретация пустоты как полного возможностей феномена прослеживается в японской архитектуре, живописи, театральном искусстве, аранжировке цветов, садовом дизайне. Ярким примером драматургического значения тишины в акустическом пространстве фильма является эпизод из картины «Мой сосед Тоторо». На протяжении почти четырех минут (31.26 — 35.07) в нем длится тишина, прерываемая только приглушенными природными, естественными звуками (короткие реплики Мэй, тихое урчание Тоторо, щебет птиц, шелест травы и т.п.). Музыка появляется лишь в заключительный момент сцены, когда девочка засыпает на мягком туловище Тоторо. Зритель словно погружается в волшебный окружающий мир, полностью сосредоточиваясь на его ускользающих в обычной суете звуках и красках.

Прием акцентирования слушательского внимания на определенных звуковых фактурах в аудиоряде фильма помогают выстроить динамику развития его художественного образа. Плавные переходы диегетического и недиегетического типов экранного звучания образуют «фантастический разлом»[358] фильма, вводят элемент чудесного в сюжетный нарратив, активизируют процесс слушательского восприятия.

Проведенное исследование намечает пути дальнейшего изучения японского анимационного искусства, выявления специфики взаимодействия музыкального и визуального планов анимационного текста, определения концептуальных основ его музыкальных элементов. Изучение творчества Дзё Хисаиси в отечественном музыковедении и, шире, искусствоведении позволяет, на наш взгляд, приобщиться к иной картине музыкального мира и в целом мира восточной культуры, раскрыть в ней общечеловеческие смыслы.

---

[358] *Тавризян А. В.* Композиторские техники в кинофантастике на примере саундтрека Дж. Бриона к фильму «Вечное сияние чистого разума» (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 3. С. 98.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АППАРАТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Термин «*поэтика*» в нашей работе мы трактуем как «изучение способов построения произведения» (Б.В. Томашевский[359]). Изучая поэтику произведения, согласно Б.В. Томашевскому, в фокусе внимания оказываются «способы, которыми автор добивается своих результатов, а также то воздействие на читателя, которое производит применение этих способов на практике»[360]. Таким образом, специальными вопросами поэтики являются способы построения и комбинирования конструкции художественных произведений, художественные функции поэтических приемов с точки зрения их целесообразности, достижения того или иного художественного эффекта.

Термины «*саундтрек»* и «*киномузыка*» используются в данной работе в качестве синонимов для обозначения всей музыки в фильме (в англоязычной литературе — *film score* и *soundtrack*). Музыкальный, шумовой и речевой тексты фильма трактуются в данном исследовании как различные. Термин «саундтрек» применяется нами только для анализа музыкальной сферы фильма, исключая остальное звуковое содержание фильма (речь, шумы и т.п.).

Эндинг (от англ. *ending* — «концовка», сокр. *ED*) — финальный ролик, по сравнению с опенингом отличается более скромной анимацией и более спокойной музыкой. Если задача опенинга — настроить зрителя на восприятие фильма, сообщить ему соответствующее настроение, то эндинг должен вывести зрителя из этого состояния, что особенно актуально для аниме-сериалов с динамичным или психологичным сюжетом[361].

---

[359] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика: Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 1999. 334 с.

[360] *Кабыкина Ю. В.* Поэтика литературы // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Литературоведение: Реферативный журнал. 2006. Сер. 7. С. 29.

[361] *Иванов Б.* Строение ТВ-сериалов // Аниме и Манга в России. URL: http://www.animemanga.ru/Articles/tv-series.shtml

Тайминг — темпоритм фильма, хронометраж. Термин используется на разных уровнях: это может быть время, которое нужно персонажу для совершения отдельного движения (его скорость определяется как законами физики, так и психологическим состоянием героя), или продолжительность сцен и эпизодов внутри фильма.

Имидж-альбомы (*«the image album»*) — «визитная карточка» фильма, это диски с пьесами от трех до пяти минут, своеобразные симфонические сюиты, в которых собран основной тематический материал, получающий развитие на протяжении фильма.

Реверберация — акустический эффект, возникающий при многократном отражении звука от поверхности в замкнутом пространстве

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

1. *Абдоков, Ю. Б.* Киномузыка Бориса Чайковского: «тембровая оптика» и «визуальная акустика» / Ю. Б. Абдоков // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2022. — № 2. — С. 104–139.

2. *Абдуллина, Г. В.* Пассакалия и чакона в современном музыкальном пространстве / Г. В. Абдуллина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2016. — № 5 (46). — С. 50–58.

3. *Айзенштадт, С. А.* Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, испольнительской практики: автореф. дис. ... д–ра иск.: 17.00.02. / С. А. Айзенштадт — Новосибирск, 2015. — 49 с.

4. *Акопян, Л. О.* Памяти Тору Такемицу / Л. О. Акопян // Музыкальная академия. — 1997. — № 3. — С. 221–224.

5. *Асенин, С. В.* Волшебники экрана. Эстетические проблемы современной мультипликации / С. В. Асенин. — Москва : «Искусство», 1974. — 288 с.

6. *Асенин, С. В.* Мудрость вымысла. Мастера мультипликации о себе и своем искусстве / С. В. Асенин (сост. и автор вступ. статьи) — Москва : «Искусство», 1983. — 176 с.

7. *Асенин, С. В.* Уолт Дисней. Тайны рисованного киномира — Москва : Искусство, 1995. — 313 с.

8. *Афанасов, Н. Б.* Насекомые и дождь. Аниме за пределами человеческого / Н. Б. Афанасов // Galactica Media: Journal of Media Studies. — 2020. — № 4. — С. 36–51.

9. *Бабиченко, Д. Н.* Искусство мультипликации / Д. Н. Бабиченко — Москва : Искусство, 1964. — 115 с.

10. *Бегизова, И. С.* Взаимодействие музыки и изображения в образной структуре мультипликационного фильма : дис. … канд. иск.: 17.00.02, 17.00.03 / И. С. Бегизова — Тбилиси, 1985. — 176 с. — URL: https://www.dissercat.com/content/vzaimodeistvie-muzyki-i-izobrazheniya-v-obraznoi-strukture-multiplikatsionnogo-filma (Дата обращения 5.09.2025)

11. *Беньямин, В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин — Москва : Медиум, 1996. — 240 с.

12. *Бергман, И.* Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и в кино / И. Бергман — Москва : Радуга, 1985. — 525 с.

13. *Бергман, И.* Шепоты и крики моей жизни / И. Бергман — Москва: Издательство АСТ, 2018. — 352 с.

14. *Беркова, Н. Н.* История анимационного искусства: учебно–методическое пособие для студентов факультета кино и телевидения / Н. Н. Беркова — Алматы, 2001. — 40 с.

15. *Бертон, Г.* Вселенная Хаяо Миядзаки / Г. Бертон ; пер. с франц. Е. Чеботарева ; под ред. В. Борзова, Т. Трифонова. — М.: Эксмо, 2021. — 280 с. — URL: https://books.yandex.ru/books/ntuGX5a2/read-online (Дата обращения: 21.09.2025)

16. *Богацкий, Е. Е.* Манга — сегмент современной японской массовой культуры / Е. Е. Богацкий // Вестник Московского государственного университета печати. — 2013. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/manga-segment-sovremennoy-yaponskoy-massovoy-kultury (Дата обращения: 3.09.2025)

17. Большая Российская энциклопедия — URL: https://old.bigenc.ru/literature/text/3505463 (Дата обращения: 3.09.2025)

18. *Брессон, Р.* Брессон о Брессоне / Робер Брессон. Интервью разных лет (1943–1983), собранные Милен Брессон. — Москва: Rosebud Publishing, 2017. — 336 с.

19. *Брессон, Р.* Заметки о кинематографе / Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов; пер. с франц. М. Одэль ; под ред. В. Зацепина — Москва : Музей кино, 1994. — 100 с.

20. *Васильева, М. Н.* Поющая глина. Часть 2: Из истории окарины / М. Н. Васильева — URL: https://kirmuseum.org/sites/default/files/ebook/2017/3555_file.pdf (Дата обращения: 25.09.2025)

21. *Васина–Гроссман, В. А.* Заметки о музыкальной драматургии фильма / В. А. Васина–Гроссман // Вопросы киноискусства. Вып. 10. — Москва : Наука, 1967. — С. 209–225.

22. *Васина–Гроссман, В. А.* Музыка в кинофильме / В. А. Васина–Гроссман // Искусство кино. — 1964. — № 10. — С. 57–62.

23. *Волкова, П. С.* Музыка в современном кинематографе: к вопросу о реинтерпретации / П. С. Волкова // Вестник Адыгейского государственного университета. — 2009. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-v-sovremennom-kinematografe-k-voprosu-o-reinterpretatsii?ysclid=mgaeijhpff486998238 (Дата обращения: 25.09.2025)

24. *Воротынцева, Л. А.* Явление интертекстуальности в музыкальном искусстве / Л. А. Воротынцева // Философско–культурологические исследования. — 2019. — № 5. — URL: http://fki.lgaki.info/2019/05/06/явление-интертекстуальности-в-музык/ (Дата обращения: 15.09.2025)

25. *Гвон Гюн Гжа* Художественно–эстетическая специфика звука в анимационном кино: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.03. / Гвон Гюн Гжа — Москва, 2005. — 25 с.

26. *Герасимова, М. П.* Особенности художественной культуры в Японии / М. П. Герасимова // Ежегодник. Япония. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-hudozhestvennoy-kultury-v-yaponii (Дата обращения: 6.09.2025)

27. *Голубинская, Н., Богатко, Ю.* Как полюбить японскую традиционную музыку / Н. Голубинская, Ю. Богатко — URL: https://arzamas.academy/materials/728 (Дата обращения: 15.09.2025)

28. *Горбатова, О. В.* Музыка в контексте анимации (на примере «Гадкого утенка» У. Диснея) / О. В. Горбатова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2015. — № 5–6 (72). — С. 139–143.

29. *Гусев, Е. И., Коваленко, Д. Г.* Актуализация синтоизма как семиотического концепта в художественном мире Хаяо Миядзаки / Е. И. Гусев, Д. Г. Коваленко // Философия и культура. — 2019. — № 12. — С. 35–42.

30. *Данилова, Ю. Н.* Восприятие пространства и времени в японской культуре / Ю. Н. Данилова // Вестник КГУ — 2011. — № 3. — С. 78–82.

31. *Деникин, А. А.* Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа / А. А. Деникин — Москва : Изд–во ГИТР, 2012. — 394 с.

32. *Деникин, А. А.* Модель диегетического анализа звука в экранных медиа / А. А. Деникин // ЭНЖ «Медиамузыка». — 2013. — №2. — URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html. (Дата обращения 5.09.2025)

33. *Денисов, А. В.* Феномен музыкальной цитаты — проблемы исследования / А. В. Денисов // Musicus: Вестник Санкт–Петербургской государственной консерватории им. Н.А.Римского–Корсакова. — 2009. — №5 (18) — С.28–33.

34. Денисова, А. И. Культурные предпосылки японской сдержанности / А. И. Денисова // Аналитика культурологии. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnye-predposylki-yaponskoy-sderzhannosti (Дата обращения 20.09.2025)

35. *Денисова, А. И.* Семиотика в манга и аниме / А. И. Денисова // Вестник ТГУ. — Вып. 12 (140). — 2014. — С. 1–5.

36. *Джонс, Д. У.* Ходячий замок / Д. У. Джонс ; пер. с англ. А. Бродоцкой; ред. О. Миклухо–Маклай. — Москва : Азбука–классика, 2017. — 448 с.

37. *Драч, Н. Г.* Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века : дис. … канд. иск. : 17.00.02. / Н. Г. Драч. — Саратов, 2006. — 25 с.

38. *Дубровская, М. Ю.* Изучение музыкально-художественной культуры Японии как инновация российского высшего образования / М. Ю. Дубровская // Сибирский педагогический журнал. — 2012. — № 4. — С. 89–94.

39. *Дубровская, М. Ю.* Музыкальная культура Японии как предмет изучения / М. Ю. Дубровская // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2012. — № 19. — С. 136–144.

40. *Егорова, Т. К.* Вселенная Эдуарда Артемьева / Т. К. Егорова. — Москва : Вагриус, 2006. — 255 с.

41. *Егорова, Т. К.* Музыка советского фильма: историческое исследование: автореф. дис. ... д–ра иск. : 17.00.02. / Т. К. Егорова. — Москва, 1998. — 39 с.

42. *Егорова, Т. К.* Проблемы музыкальной драматургии многосерийного игрового телефильма: дисс. … канд. иск. : 17.00.02. / Т. К. Егорова. — Москва, 1985. — 250 с.

43. *Егорова, Т. К.* Теоретические аспекты изучения музыки кино / Т. К. Егорова // Электронный научный журнал «Медиамузыка». — 2014. — № 3. — URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html (Дата обращения: 20.09.2025)

44. *Ермакова, С. С.* О трактовке музыкальной поэтики в отечественном музыкознании / С. С. Ермакова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2017. — №3 (70). — С. 5–10.

45. *Жирмунский, В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. — СПб. : Новое время, 1994. — 210 с.

46. *Жирмунский, В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский ; избр. тр. ; вступ. статья Д. С. Лихачева — Ленинград : Наука, Ленингр. отд–ние, 1977. — 405 с.

47. *Зайцева М. Л., Титова Т. М.* Музыка Джо Хисаиши к анимационному фильму Хаяо Миядзаки «Унесенные призраками» (2001 г.): стратегия взаимоотношений визуального и звукового рядов медиатекста / М. Л. Зайцева, Т. М. Титова // Colloquium–journal. — 2019. — № 6–7 (30). — С. 4–6.

48. *Зайцева, Л. А.* Экранный образ времени оттепели (60–80–е годы): монография. / Л. А. Зайцева — М., СПб.: Нестор–История, 2017. — 344 с.

49. *Зайцева, М. Л.* Трактовка музыки оратории «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) в фильме Павла Семеновича Лунгина «Дирижер» / М. Л. Зайцева // Траектория науки. — 2016. — № 7 (12). — С.4.1–4.18. — URL : http://oaji.net/articles/2016/3992-1476384054.pdf. (Дата обращения: 8.01.2017)

50. *Зайцева, М. Л.* Явление синестезии как основа звукозрительной полифонии в киноискусстве / М. Л. Зайцева // XI Международная научно–практическая конференция «Современные научные достижения — 2015» — 2015. — Том 5. Historie. Filosofie. — С. 53–55.

51. *Зайцева, М. Л., Титова, Т. М.* Художественно–эстетическая специфика использования фортепиано в акустическом пространстве киномузыки Джо Хисаиши / М. Л. Зайцева, Т. М. Титова // Траектория науки. — 2016. — № 12(2). — С. 7.1–7.12. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvenno-esteticheskaya-spetsifika-ispolzovaniya-fortepiano-v-akusticheskom-prostranstve-kinomuzyki-dzho-hisaishi/viewer (Дата обращения: 27.09.2025)

52. *Замиховская, В. А.* Принцип компилятивности музыкального тематизма как драматургический и стилевой прием режиссера С. Соловьева /

В. А. Замиховская // Культурная жизнь Юга России. — 2016. — №4 (63) — С. 66–69.

53. *Иванов, Б. А.* Введение в японскую анимацию. 2–е изд. / Б. А. Иванов — Москва : Фонд развития кинематографии; РОФ «Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры», 2002. — 336 с.

54. *Иванов, Б. А.* Миядзаки Хаяо / Б. А. Иванов // Аниме и манга в России. — URL: http://animemanga.ru/Biographies/miyazaki.shtml (Дата обращения: 14.09.2025)

55. *Иванов, Б. А.* Строение ТВ–сериалов / Б. А. Иванов // Аниме и Манга в России. — URL: http://www.animemanga.ru/Articles/tv-series.shtml (Дата обращения: 19.09.2025)

56. *Иванов–Вано, И. П.* Кадр за кадром / И. П. Иванов–Вано // Мультипликация обретает звук. — Москва : Искусство, 1980. — 250 с.

57. *Иванов–Вано, И. П.* Рисованный фильм / И. П. Иванов–Вано. — Москва : Госкиноиздат, 1950. — 87 с.

58. *Кабыкина, Ю. В.* Поэтика литературы. Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература / Ю. В. Кабыкина // Реферативный журнал, Литературоведение — 2006. — Сер. 7 — С. 27–34.

59. *Каган, М. С.* Избранные труды. Том 3. Труды по проблемам теории культуры / М. С. Каган. — СПб. : ИД Петрополис, 2008. — 758 с.

60. *Казанцева, М. Л.* Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие. / М. Л. Казанцева. — Астрахань: ИПЦ «Факел» ООО «Астраханьгазпром», 2001. — 368 с.

61. *Казарян, Р. А.* Акустическое опосредование кадра / Р. А. Казарян // Киноведческие записки. — 1992. — №13. — С. 21–25.

62. *Казарян, Р. А.* Звуковая перспектива / Р. А. Казарян // Киноведческие записки. — 1992. — №15. — С. 110–119.

63. *Казарян, Р. А.* Эволюция форм киносинтеза / Р. А. Казарян // Искусство Кино, 1987/7 — С. 107–123.

64. *Калинина, Е. А.* Музыка в творчестве Ингмара Бергмана: дисс…канд. иск. : 17.00.02. / Е. А. Калинина. — Москва, 2010. — 245 с. — URL: http://www.dissercat.com/content/muzyka-v-tvorchestve-ingmara-bergmana (Дата обращения 8.09.2025)

65. *Карчава, Л. Л.* Ностальгия Исао Такахата / Л. Л. Карчава // Вестник ВГИК. — 2016. — №2 (28) — С. 98–107.

66. *Катасонова, Е. И.* Анимэ: вчера, сегодня, завтра / Е. И. Катасонова // Ежегодник «Япония». — 2007. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/anime-vchera-segodnya-zavtra (Дата обращения: 19.09.2025)

67. *Катасонова, Е. И.* Мангамания / Е. И. Катасонова // Восточная коллекция. — 2007. — №2. — URL: http://orient.rsl.ru/assets/files/food/text/2007/2007_2_29/2007_2_katasonova_g.pdf (Дата обращения: 19.09.2025)

68. *Кириллова, Н. Б., Вошева, Е. А.* Феномен киномузыки в социокультурном пространстве и в практике современных творческих индустрий / Н. Б. Кириллова, Е. А. Вошева // Челябинский гуманитарий. — 2022. — № 2 (59). — С. 34–42.

69. *Кожевников, В. В.* «Сакоку» во внешней политике Японии (политика самоизоляции) / В. В. Кожевников // Труды института истории, археологии и этнографии ДВО РАН. — 2018. — С. 160–172.

70. *Колобова, К. М.* Древний город Афины и его памятники / К. М. Колобова. — Ленинград, 1961. — 375 с.

71. *Корганов, Т. И., Фролов, И. Д.* Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма / Т. И. Корганов, И. Д. Фролов. — Москва : Искусство, 1964. — 351 с.

72. *Кракауэр, З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр. — Москва : Искусство, 1974. — 442 с.

73. *Кривуля, Н. Г.* Лабиринты анимации / Н. Г. Кривуля. — Москва : Издательский Дом Грааль, 2002. — 295 с.

74. *Кривуля, Н. Г.* Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий: дис. … д–ра иск. : 17.00.03 / Н. Г. Кривуля. — Москва, 2009. — 494 с.

75. *Крылова, Л. Д.* Некоторые приемы выражения авторского отношения в музыке / Л. Д. Крылова // Музыкальное искусство и наука: сб. ст.; ред.–сост. Е.В. Назайкинский. — Москва, 1978. — Вып. 3. — С. 59–78.

76. *Крылова, Л. Д.* Функции цитаты в музыкальном тексте / Л. Д. Крылова // Советская музыка. — 1975. — № 8. — С. 92–97.

77. *Кулишова, О. В.* Хор в древнегреческом театре V в. до н. э. / О. В. Кулишова // Труды Исторического факультета Санкт–Петербургского университета — 2015. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hor-v-drevnegrecheskom-teatre-v-v-do-n-e (Дата обращения: 15.09.2025)

78. *Курт, М.* Экопоэзис и кино Миядзаки: поэтическое взаимодействие с природой и новая экологическая перспектива / М. Курт // Экопоэзис: экогуманитарные теория и практика. — 2025. — Т. 6. — № 2. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ekopoezis-i-kino-miyadzaki-poeticheskoe-vzaimodeystvie-s-prirodoy-i-novaya-ekologicheskaya-perspektiva (Дата обращения: 15.09.2025)

79. *Кускашёв, О. И.* Академическая музыка и киномузыка: общее и различное / О.И. Кускашев // Музыка и время. — 2022. — № 3. — С. 43–44.

80. *Кускашёв, О. И.* Генезис оркестровой музыки в кинематографии XX века: дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. / О. И. Кускашёв. — Москва, 2022. — 163 с.

81. *Лаврова, С. В.* Антитезы искусства digital-эпохи: живое / настоящее vs роботизированное / фальшивое / С. В. Лаврова // Международный журнал исследований культуры. — 2023. — № 2 (51). — С. 66-80.

82. *Лаврова, С. В., Козырев, А. О.* Актуальные тенденции развития креативных индустрий. Музыкальный минимализм в современном кинематографе / С. В. Лаврова, А. О. Козырев // Журнал Сибирского

федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. — 2023. — Т. 16. — № 8. — С. 1323-1330.

83. *Лаврова, С. В.* Цитирование в творчестве современных композиторов / С. В. Лаврова. — СПб.: Из–во Санкт–Петербург. гос. консерватории, 2007. — 173 с.

84. *Лаврова, С. В.* Цитирование как проявление принципа комплиментарности в творчестве композиторов последней трети XX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореф. дисс... канд. иск. / С. В. Лаврова. — Санкт–Петербург, 2005. — 27 с.

85. *Лаптева, М. Ю.* Гомер и «темные века» Ионии / М. Ю. Лаптева // Вестник Санкт-Петербургского университета. — 2008. — Сер. 2. — Вып. 4. — Часть I. — С. 93–99.

86. *Лисса, З.* Эстетика киномузыки / З. Лисса; пер. с нем. А. О. Зелениной и Д. Л. Каравкиной; редактор перевода С. А. Маркус. — Москва : Музыка, 1970. — 495 с.

87. *Лихолетова, О. Р.* Концепт «間 ма» и способы его репрезентации в японском языке / О. Р. Лихолетова // Филологические науки в МГИМО. — 2019. — Том 19. — № 3. — С. 92–99. — URL: https://philnauki.mgimo.ru/jour/article/view/224/225 (Дата обращения: 10.09.2025).

88. *Лотман, М. Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики / М. Ю. Лотман. — Таллин: Ээсти Раамат. — 1973. — 138 с.

89. *Максименко, Л. А.* Homo cosmicus: феномен «океанического чувства» / Л. А. Максименко // Теория и практика общественного развития. — 2010. — №. 4. — С. 19–25.

90. *Медведева, Ю. П.* «Китайский стиль» в музыке рубежа XIX — XX века / Ю. П. Медведева // Современные проблемы музыкознания. — 2020. — № 2. — С. 50–74.

91. *Медведева, Ю. П.* Опера с китайским акцентом. О жанровой специфике сицюй / Ю. П. Медведева // «Музыка в диалоге культур и

цивилизаций». Сборник статей по материалам Международной конференции, посвящённой 70-летию Нижегородской консерватории. — Н.Н., 2016. — С. 401–408.

92. *Медушевский, В. В.* Интонационная форма музыки: исследование. / В. В. Медушевский. — Москва: Композитор. — 1993. — 262 с.

93. *Мельникова, А. Н.* Синтоистские мотивы в творчестве Миядзаки Хаяо / А.Н. Мельникова // Синто: Работы лауреатов конкурсов молодых исследователей 2004–2009 годов. — Москва: Спутник +, 2010. — С. 157–168. — URL: https://mangalectory.ru/articles/ml4202 (Дата обращения: 10.09.2025)

94. *Мещерякова, Н. А.* Анатолий Цукер musicus ludens: штрихи к портрету юбиляра / Н. А. Мещерякова // Южно–Российский музыкальный альманах. Музыкальная культура юга России. — 2014. — С. 11–19.

95. *Мирошкина, А. Ф.* Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования / А. Ф. Мирошкина. — Оренбург: ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2020. — 244 с.

96. *Мирошкина, А. Ф.* Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.02 / А. Ф. Мирошкина. — Магнитогорск, 2017. — 26 с.

97. *Михеева, Ю. В.* Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х — 2010-х гг.): дис. … доктора искусствоведения: 17.00.03 / Ю. В. Михеева. — М., 2016. — 370 с.

98. *Миядзаки, Х.* Правила жизни Хаяо Миядзаки // Правила жизни. — URL: https://www.pravilamag.ru/hero/231-miyazaki/ (Дата обращения: 12.09.2025)

99. *Назайкинский, Е. В.* Логика музыкальной композиции. / Е. В. Назайкинский. — Москва: Музыка. — 1982. — 319 с.

100. *Нейпир, С. Дж.* Волшебные миры Хаяо Миядзаки / С. Дж. Нейпир; пер. с англ. А. Поповой. — Москва: Эксмо, 2019. — URL: https://chitat-online.org/str/volshebnye-miry-hayao-miyadzaki-syuzan-neypir (Дата обращения: 15.09.2025)

101. *Некрасова, И. М.* Феномен тишины в художественном контексте современной культуры / И. М. Некрасова — URL: http:// http://www.earthburg.ru/earthadm/php/data/culturology/theme_1/nekrasova.htm (Дата обращения: 4.09.2025)

102. *Немковская, В. И.* Персонаж как категория музыкальной поэтики: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. / В. И. Немковская. — М., 2002. — 25 с.

103. *Норштейн, Ю. Б.* Снег на траве. Фрагменты книги: лекции по искусству анимации : учебное пособие для студентов ВУЗов, обучающихся по специальности «Режиссура кино и телевидения» / Ю. Б. Норштейн. — М. : ВГИК : Искусство кино, 2005. — 247 с.

104. *Норштейн, Ю., Ярбусова, Ф.* Сказка сказок / Ю. Б. Норштейн, Ф. А. Ярбусова — Москва : Красная Площадь, 2005. — 227 с.

105. *Овсянкина, Г. П.* Роль интертекста в опере «Игроки» Д.Шостаковича / Г. П. Овсянкина // Научный журнал КубГАУ — 2016. — № 117 (03). — С. 1–12.

106. *Овсянкина, Г. П.* Смысловое значение интертекстуальных перекличек в монодраме «Контрабас» Григория Корчмара / Г. П. Овсянкина // Общество: философия, история, культура — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/smyslovoe-znachenie-intertekstualnyh-pereklichek-v-monodrame-kontrabas-grigoriya-korchmara. (Дата обращения: 14.09.2025)

107. *Овсянкина, Г. П.* Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича: автореферат дис. … д–ра иск. : 17.00.02. / Г. П. Овсянкина. — Санкт–Петербург, 2004. — 44 с.

108. *Овчинников, В. В.* Ветка сакуры: рассказ о том, что за люди японцы / В. В. Овчинников. — Москва: Молодая гвардия, 1988. — 222 с. — URL: https://books.yandex.ru/books/QQHOt6ps/read-online (Дата обращения: 30.09.2025)

109. *Одегова, К. И.* Культурные доминанты антиутопии в анимационном кинематографе Х. Миядзаки: синтез национального и наднационального / К. И. Одегова // Культура и текст (ВятГУ). — 2019. — № 3 (38). — С. 196–205.

110. *Панина, А. С.* Краткая биография Хаяо Миядзаки / А. Панина // Хаяо Миядзаки — URL: http://miyazaki.otaku.ru/biorev/bio.htm (Дата обращения: 30.09.2025).

111. *Парфенова, Е. И.* Фотореализм / Е. И. Парфенова // Научно–образовательный журнал для студентов и преподавателей «StudNet» — 2020. — №2. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fotorealizm/viewer (Дата обращения 15.02.2024)

112. *Платонова, О. А.* Киномузыка: к проблеме комплексного анализа / О. А. Платонова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — №1 (55). — С. 94–100.

113. *Познин, В. Ф.* Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты: автореф. дис. ... д–ра иск. : 17.00.09. / В. Ф. Познин. — Санкт–Петербург, 2009. — 46 с.

114. *Познин, В. Ф.* О некоторых особенностях восприятия экранного звука / В. Ф. Познин // ЭНЖ «Медиамузыка». — 2016. — № 6. — Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/6_6.html (Дата обращения: 25.09.2025)

115. *Познин, В. Ф.* Роль звука в создании экранного времени и пространства / В. Ф. Познин // ЭНЖ «Медиамузыка». — 2018. — № 9. — URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/9_1.html (Дата обращения: 25.09.2025)

116. *Попов, Г. Г.* Япония на пути к участию во Второй мировой войне / Г. Г. Попов // Историко–экономические исследования. — 2017. — Т. 18. — № 1. — С. 103–124.

117. *Порозов, Р. Ю.* Репрезентация концепта «экология» в мирах Миядзаки Хаяо / Р. Ю. Порозов, А. П. Татевосян. // Политическая лингвистика. — 2023. — № 3 (99). — С. 155-165.

118. *Риса, М.* Взаимопроникновение двух музыкальных культур в XX — нач. XXI вв.: Япония — Россия: дис. … канд. иск.: 17.00.02. / М. Риса. — Москва, 2010. — 270 с.

119. *Русинова, Е. А.* Звуковые пространства в кино : искусство vs технологии / Е. А. Русинова // Проблемы киноискусства и массмедиа. — 2010. — № 3. — Том 2. — С. 144–159.

120. *Русинова, Е. А.* Формирование звуковых пространств в кинематографе: дисс. … д–ра иск. : 17.00.03. / Е. А. Русинова. — Москва, 2021. — 308 с.

121. *Рычков, К. Н.* 4D–модель голливудской киномузыки / К. Н. Рычков // Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы межд. науч. Конференции ; ред.–сост. К.Н. Рычков. — Москва : Научно–издательский центр «Московская консерватория», 2014. — С. 67–93.

122. *Рычков, К. Н.* Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории: дисс... канд. иск. : 17.00.02 / К. Н. Рычков. — Москва, 2012. — 354 с.

123. *Савенко, С. И.* Заметки о поэтике современной музыки / С. И. Савенко // Современное искусство музыкальной композиции. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1985. — Вып. 79. — С. 5–16.

124. *Сандзин, С.* Сказания Древней Японии / С. Сандзин. Перевод В. М. Мендрина. — СПб.: СЗКЭО, 2021. — 400 с.

125. *Сапегина, Т. А.* Диалог через океан: сюита из балета П. И. Чайковского глазами У. Диснея / Т. А. Сапегина // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — № 3 (38). — С. 147–153.

126. *Сапегина, Т. А.* Звуковая эстетика голливудских мультфильмов «золотой эры»: аудиовизуальные клише и юмор / Т. А. Сапегина // Музыка и время. — 2014. — №10. — С. 35–40.

127. *Сапегина, Т. А.* Классическая музыка в американской и европейской анимации первой половины XX века: дисс. … канд. иск. : 5.10.3. / Т. А. Сапегина. — Москва, 2024. — 253 с.

128. *Светлов, Г. Е.* Путь богов: Синто в истории Японии / Г. Е. Светлов. — Москва : Мысль, 1985. — 240 с.

129. *Семченкова, А. В., Шак, Т. Ф.* Музыкальная цитата в структуре медиатекста: направления анализа / А. В. Семченкова, Т. Ф. Шак // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение — 2010. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-tsitata-v-strukture-mediateksta-napravleniya-analiza (Дата обращения: 6.09.2025)

130. *Сисаури, В. И.* Роль континентальных заимствований в формировании национального стиля японской музыки / В. И. Сисаури // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности: Сб. научных трудов. — Л.: ЛГИТМиК, 1981. — С. 127–143.

131. *Сисаури, В. И.* Японская инструментальная музыка Гагаку (генетические связи и процесс становления) / В. И. Сисаури // Вопросы теории и эстетики музыки. — Л.: Музыка, 1975. — Вып. 14. — С. 202–223.

132. *Сокио, О., Вудард, У.* Синтоизм: Древняя религия Японии / О. Сокио, У. Вудард ; пер. с англ. Ю. Гладковой. — Москва : "София", 2007. — 160 с.

133. *Суворина, Е.* Тандем Китано и Хисаиши / Е. Суворина // 25–й кадр. Независимый журнал о кино. — URL: https://25-k.com/page.php?id=3228 (Дата обращения: 12.09.2025)

134. *Сюнсукэ, С.* Тема природы в мировоззрении Хаяо Миядзаки — взгляд сквозь призму паназиатизма / Сугита Сюнсукэ // Nippon.com Современный взгляд на Японию. — URL: https://miyazaki-ru.livejournal.com/763399.html (Дата обращения: 16.09.2025)

135. *Тавризян, А. В.* Композиторские техники в кинофантастике на примере саундтрека Дж. Бриона к фильму «Вечное сияние чистого разума»

(Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004) / А. В. Тавризян // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2019. — № 3. — С. 97–110.

136. *Тавризян, А. В.* Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана : дисс. … канд. иск. : 17.00.02. / А. В. Тавризян. — Москва, 2019. — 277 с.

137. *Тарнапольская, Г. М.* Восприятие символа и ощущение времени / Г. М. Тарнапольская // Парадигма: Философско–культурологический альманах; отв. ред. выпуска Н.Х. Орлова, М. С. Уваров. — Вып. 18. — СПб. : Издательство Санкт–Петербургского государственного университета, 2011. — С. 80–88.

138. *Теракопян, М. Л.* Фантастический реализм Хаяо Миядзаки: Из чего состоят фильмы гения аниме / М. Л. Теракопян // Искусство кино : Научный журнал ; Некоммерческое партнёрство «Редакция журнала «Искусство кино». — 2009. — № 9. — URL: https://kinoart.ru/cards/fantasticheskiy-realizm-hayao-miyadzaki-iz-chego-sostoyat-filmy-geniya-anime (Дата обращения: 12.09.2025)

139. *Титова, С. С., Кучер Н. Ю.* Образцы медиа–контента музыкальных произведений массовой музыкальной культуры XX–XXI века с цитированием мировой музыкальной классики: практические аспекты применения в рамках музыкально–теоретических дисциплин / С. С. Титова, Н. Ю. Кучер // Norwegian Journal of Development of the International Science. — 2020. — № 51–3. — С. 25–33.

140. *Титова, Т. М.* «Навсикая из Долины Ветров» Хаяо Миядзаки и Дзё Хисаиси (1984). Основные принципы создания оригинального саундтрека к аниме / Т. М. Титова // Музыковедение. — 2023. — № 1 (15). — С. 9–17.

141. *Титова, Т. М.* Основные принципы музыкальной драматургии анимационного фильма «Небесный замок Лапута» Джо Хисаиши и Хаяо Миядзаки (1986 г.) / Т. М. Титова // Музыка и время. — 2018. — № 4. — С. 16–26.

142. *Титова, Т. М.* Особенности композиторского стиля Дзё Хисаиси / Т. М. Титова // Нацразвитие. Наука и образование. — 2024. — № 2 (25). — С. 20–22. — URL: https://scinetwork.ru/articles/18494 (Дата обращения: 12.09.2025)

143. *Титова, Т. М.* Особенности проявления интертекстуальности в саундтреке анимационного фильма «Навсикая из Долины Ветров» (1984, режиссер Хаяо Миядзаки, композитор Дзё Хисаиси) / Т. М. Титова // Искусствоведение. — 2024. — №1. — С. 93–101.

144. *Титова, Т. ., Зайцева, М. Л.* Лейттематизм, лейтгармония и лейттембр как основа драматургии киномузыки Дзё Хисаиси / Т. М. Титова, М. Л. Зайцева // Искусство и образование. — 2024. — № 2 (148). — С. 36–41.

145. *Титова, Т. М., Зайцева, М. Л.* Особенности взаимодействия музыкального, речевого и видеорядов в анимационном фильме «Ходячий замок Хаула» / Т. М. Титова, М. Л. Зайцева // Музыковедение. — 2021. — № 4. — С. 28–36.

146. *Толпеева, Н. И.* «Адажио» режиссера Г. Бардина в контексте авторского стиля / Н. И. Толпеева // KANT: Social science & Humanities. — 2024. — №2 (18). — С. 113–119.

147. *Томашевский, Б. В.* Теория литературы. Поэтика: Учебное пособие / Б. В. Томашевский. — Москва : Аспект Пресс, 1999. — 334 с.

148. *Трифонова, Л. Л.* Мифопоэтический аспект творчества Х. Миядзаки / Л. Л. Трифонова // Культура. Духовность. — ООО «Центр развития научного сотрудничества», 2013. — С. 82–97.

149. *У Ген–Ир.* Традиционная музыка Дальнего Востока — Китай, Корея, Япония: историко-теоретический анализ: дис. ... д–ра иск.: 17.00.02. / У Ген-Ир — Санкт-Петербург, 2011. — 415 с.

150. *У Ген–Ир.* История музыки Японии в контексте музыкальной культуры Дальнего Востока / У Ген-Ир // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2007. — Том 9. — № 46. — С. 108–118.

151. *У Ген–Ир.* О «совершенной музыке» в странах Дальнего Востока / У Ген–Ир // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2009. — № 103. — С. 156–161.

152. *Федорова, К. Е.* Техно–возвышенное как эстетический феномен современной культуры (на примере медиаискусства): автореф. дисс... канд. филос. наук: 09.00.04. / К. Е. Федорова. — Санкт–Петербург, 2014. — 28 с.

153. *Фоменко, А.* Хаяо Миядзаки: Трилогия полета Хаяо Миядзаки: воздухоплавание как телесный и эмоциональный опыт / А. Фоменко // Искусство кино. — 2013. — № 10. — URL: https://kinoart.ru/texts/trilogiya-poleta-hayao-miyadzaki-vozduhoplavanie-kak-telesnyy-i-emotsionalnyy-opyt (Дата обращения: 7.09.2025)

154. *Фрейверт, Л. Б.* Ритмическая упорядоченность художественной формы: интермодальные принципы (на примере невербальных искусств) / Л. Б. Фрейверт // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. — Москва : ИФ РАН, 2005. — Вып. 1 — С. 131–145.

155. *Фрид, Э. Л.* Музыка в советском кино / Э. Л. Фрид ; Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. — Ленинград : Музыка, 1967. — 200 с.

156. *Фролова, Е. Л.* Имя как инструмент власти в традиционном японском обществе / Е. Л. Фролова // Вестник НГУ. — Серия: История, филология. — 2011. — Том 10. — Вып. 3. — Археология и этнография. — Этнография народов Евразии. — С. 229–235.

157. *Фролова, Е. Л.* Японский язык. Имена собственные / Е. Л. Фролова // Издательский дом «ВКН». — 2021. — 204 с.

158. *Хитрук, Ф. С.* Профессия — аниматор. Т. 1. / Ф. С. Хитрук. — Москва : Гаятри, 2007. — 304 с.

159. *Хитрук, Ф. С.* Профессия — аниматор. Т. 2. / Ф. С. Хитрук. — Москва : Гаятри, 2007. — 304 с.

160. Ходячий замок // Вокруг ТВ. — URL: https://www.vokrug.tv/product/show/howls_moving_castle__hauru_no_ugoku_shiro/ (Дата обращения: 28.09.2025).

161. *Холопова, В. Н.* Музыка как вид искусства: учеб. пособие. / В. Н. Холопова. — СПб.: Изд–во «Лань», 2000. — 320 с.

162. *Хомченкова, В. В.* «Свиток пожертвований». Пьеса театра Кабуки «Кандзинтё:» / В. В. Хомченкова // Японские исследования. — 2024. — № 1. — С. 16–43.

163. *Цицишвили, Ю. Г.* Музыка как драматургический фактор в киноинтерпретацнях романов Ф. М. Достоевского: дисс… канд. иск.: 17.00.02. / Ю. Г. Цицишвили. — Ростов–на–Дону, 2013. — 208 с.

164. *Цукер, А. М.* Единый мир музыки / А. М. Цукер. — Ростов–на–Дону : Изд–во РГК им. С.В. Рахманинова, 2003. — 408 с.

165. *Цукер, А. М.* Массовая музыка в системе академического музыкального образования / А. М. Цукер // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. — 2023. — Вып. 32. — С. 86–95.

166. *Цукер, А. М.* Массовая музыка и музыкальная критика / А. М. Цукер // Южно–Российский музыкальный альманах. — 2021.– № 4. — С. 25–33.

167. *Цукер, А. М*. Микаэл Таривердиев / А. М. Цукер. — Москва : Советский композитор, 1985. — 288 с.

168. *Цукер, А. М.* Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дис. ... д–ра иск. : 17.00.02. / А. М. Цукер. — Москва, 1991. — 50 с.

169. *Чигарёва, Е. И.* Неоромантизм и неоканонические тенденции в отечественной музыке последней трети XX века / Е.И. Чигарёва // Памяти Е.В. Назайкинского. Интервью. Статьи. Воспоминания. — Москва: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2011. — С. 268–287.

170. *Шабшаевич, Е. М.* Лейтмотивная система в анимации: метод Шнитке / Е. М. Шабшаевич // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. — 2019. — №18. — С. 56–63.

171. *Шак, Т. Ф.* Закономерности музыкальной драматургии в аспекте драматургии медиатекста (к постановке проблемы) / Т. Ф. Шак // Поиск. Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. — Москва, 2009. — №4 (24). — С. 42–51.

172. *Шак, Т. Ф.* Методология анализа музыки кино (к постановке проблемы) / Т. Ф. Шак // Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы межд. науч. Конференции ; ред.–сост. К.Н. Рычков. — Москва: Научно–издательский центр «Московская консерватория», 2014. — С. 21–32.

173. *Шак, Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: учебное пособие / Т. Ф. Шак ; 2–е изд., дополненное. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. — 384 с.

174. *Шак, Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино: автореф. дис. ... д–ра иск. : 17.00.02. / Т. Ф. Шак. — Ростов–на–Дону, 2010. — 47 с.

175. *Шак, Т. Ф.* Сонатность как принцип построения композиции в киномузыке / Т. Ф. Шак // Вестник Адыгейского гос. университета. Серия «Филология и искусствоведение». — Майкоп: изд–во АТУ. — 2010. — Вып. 1 (57). — С. 265–272.

176. *Шилова, И. М.* Фильм и его музыка / И. М. Шилова. — Москва: Советский композитор, 1973. — 230 с.

177. *Эйзенштейн, С. М.* Вертикальный монтаж. / С. М. Эйзенштейн. — М.: Директ–Медиа. — 2016. — 99 с. — URL: https://www.directmedia.ru/book-437095-vertikalnyiy-montaj/ (Дата обращения: 27.09.2025).

178. *Эйзенштейн, С. М.* Избранные произведения: В 6 т. / С. М. Эйзенштейн. — Москва: Искусство, 1964. — Т. 2.

http://az.lib.ru/e/ejzenshtejn_s_m/text_1940_montazh.shtml (Дата обращения: 28.09.2025)

179. *Эйзенштейн, С. М.* Истинные пути изобретения. Профили / С. М. Эйзенштейн. — Москва: Редакция газеты «Труд», Музей кино. — 1997. — 543 с.

180. *Эйзенштейн, С. М.* Мемуары: в 2 т. / С. М. Эйзенштейн ; Т. 2. Истинные пути изобретания. Профили ; сост., и коммент. Н. И. Клеймана, подгот. текста В. П. Коршунова и Н. И. Клейман, ред. В. В. Забродин. — Москва : Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997. — 543 с.

181. *Эйкерт, Е. В.* Реминисценция и лейтмотив как факторы драматургии в опере: автореф. дисс. … канд. иск. : 17.00.02. / Е. В. Эйкерт. — Магнитогорск, 1999. — URL: https://www.dissercat.com/content/reministsentsiya-i-leitmotiv-kak-faktory-dramaturgii-v-opere (Дата обращения 5.09.2025)

182. *Югай, И. И.* История и основные этапы развития медиа искусства / И. И. Югай // История науки и техники. — 2018. — № 5. — С. 43–53.

183. *Югай, И. И.* Медиа искусство: истоки, специфика, художественные стратегии: автореф. дисс… д–ра иск. : 17.00.09. / И. И. Югай — Санкт–Петербург, 2018. — 40 с.

184. *Югай, И. И.* Новое медиаискусство: тенденции, специфика / И.И.Югай // Научное мнение. Филологические науки, искусствоведение, культурология: научный журнал. — 2015. — № 11. — С. 35–38.

185. *Яворский, Б. Л., Носина, В. Б.* Сюиты Баха для клавира / О символике «Французских сюит» И. С. Баха / Б. Л. Яворский, В. Б. Носина. — Москва: Классика–XX, 2006. — 156 с.

186. *Ямпольский, М. Б.* Мифология звучащего мира и кинематограф / М. Б. Ямпольский // Киноведческие записки. — Москва, 1992. — № 15. — С. 80–110.

На английском языке

187. *Adkins, A.* Religion and Religious Identity in Modern Japan / A. Adkins // Owlcation. 2023. – URL: https://owlcation.com/humanities/Religion-in-Modern-Japan# (Дата обращения: 11.09.2025)

188. Analysis of Howl`s Moving Castle // Studio Ghibli Culture — URL: https://ghibliculture.wordpress.com/2014/04/07/analysis-of-howls-moving-castle/ (Дата обращения: 5.09.2025)

189. Analysis of Laputa: Castle in the Sky // Studio Ghibli Culture — URL: https://ghibliculture.wordpress.com/2014/02/16/analysis-of-laputa-castle-in-the-sky/ (Дата обращения: 24.09.2025)

190. Analysis of Spirited Away // Studio Ghibli Culture — URL: https://ghibliculture.wordpress.com/2014/04/28/analysis-of-spirited-away/ (Дата обращения: 23.09.2025)

191. *Atkins, E. Taylor* Can Japanese sing the blues? «Japanese jazz» and the problem of authenticity / E. Taylor Atkins // Japan Pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture / Craig Timothy J., Editor. — Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe. — 2000. — URL: https://books.google.ru/books?id=xwJw1q0unYAC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false (Дата обращения: 23.09.2025)

192. *Barthes, R., Duisit, L.* An Introduction to the Structural Analysis of Narrative / R. Barthes, L. Duisit // The Johns Hopkins University Press. — 2016. — New Literary History — Vol. 6. — No. 2. — On Narrative and Narratives (Winter, 1975). — P. 237–272.

193. *Bellano, M.* From Albums to Images. Studio Ghibli's Image Albums and their impact on audiovisual strategies / M. Bellano // Trans. — 2012. — №16. — URL : https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_01.pdf (Дата обращения: 12.09.2025)

194. *Bellano, M.* The Parts and the Whole. Audiovisual Strategies in the Cinema of Hayao Miyazaki and Joe Hisaishi / M. Bellano // Animation journal. — 2010. — Volume 18. — P. 4–54.

195. *Buhler, J.* Theories of the Soundtrack / J. Buhler. — Oxford University Press, 2018. — 336 p.

196. *Cooke, M. A* History of Film Music, 4th printing / M. Cooke. — Cambridge & N.Y.: Cambridge University Press, 2011. — 584 p.

197. *Coyle R.* Introduction. Audio Motion: Animating (Film) Sound / R. Coyle // Drawn to sound. Animation film music and sonicity ; ed. by R. Coyle. — London, 2010. — 264 p.

198. *Goldmark, D.* Tunes for ‘Toons: Music and the Hollywood Cartoon / D. Goldmark. — Berkeley ; Los–Angeles ; London : University of California Press, 2005. — 243 p.

199. *Gossin, P.* Animated Nature: Aesthetics, Ethics, and Empathy in Miyazaki Hayao's Ecophilosophy / P. Gossin // Mechademia: Second Arc. — Vol. 10, World Renewal. — 2015. — P. 209-234.

200. *Greenberg, R.* Hayao Miyazaki: Exploring the Early Work of Japan's Greatest Animator / R. Greenberg // Academia. — 2018. — 188 p. — URL: https://www.academia.edu/127830032/Hayao_Miyazaki_Exploring_the_Early_Work_of_Japans_Greatest_Animator (Дата обращения: 24.09.2025)

201. *Hansen, K.* Physical Metamorphosis in Howl's Moving Castle / Kathryn Hansen. — URL: http://film110.pbworks.com/w/page/12610275/Physical%20Metamorphosis%20in%20Howl's%20Moving%20Castle (Дата обращения: 5.09.2025)

202. *Hara, K.* Authorship in Music and Sound Design / 1: Isao Takahata and His Music Direction / Kunio Hara // The Palgrave Handbook of Music and Sound in Japanese Animation. — 2024. — P. 335–361. — URL: https://www.researchgate.net/publication/384032669_Authorship_in_Music_and_Sound_Design_1_Isao_Takahata_and_His_Music_Direction (Дата обращения: 24.09.2025)

203. *Hickman, R.* Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music / R. Hickman. — N.Y.: W.W. Norton, 2006. — 526 p.

204. *Huntley, J.* The technique of film music / J. Huntley. — Winter Park: Hasting house, 1969. — 299 p.

205. Interview: Miyazaki on Sen to Chihiro no Kamikakushi. An Interview with Hayao Miyazaki // Animage. — 2001. — Translated to English by Ryoko Toyama. Edited by Team Ghiblink. — URL: https://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/sen.html (Дата обращения: 14.09.2025)

206. Joe Hisaishi discography. — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Joe_Hisaishi_discography (Дата обращения: 12.09.2025)

207. Joe Hisaishi — Hope Nagano Paralympics Tribute (1998). — URL: https://musify.club/en/release/joe-hisaishi-hope-nagano-paralympics-tribute-1998-529573 (Дата обращения: 12.09.2025)

208. Joe Hisaishi. Official Website. — URL: http://joehisaishi.com/biography.php (Дата обращения: 12.09.2025)

209. *Kisaki, Y.* When Less is More: Japanese "MA" concept, minimalism & beyond / Yukiko Kisaki. — URL: https://wawaza.com/blogs/when-less-is-more-japanese-concept-of-ma-minimalism-and-beyond/ (Дата обращения: 15.09.2025)

210. *Laaninen, M.* The Spirit of a Composer: An analysis of the works of Joe Hisaishi / Mark Laaninen. — 2020. — URL: https://soar.suny.edu/entities/publication/ef6ae4cc-fc42-453e-ba31-7ad2efbf77c7 (Дата обращения: 12.09.2025)

211. *Masashi, M.* Shimenawa / Motosawa Masashi // The Kokugakuin University Digital Museum. Encyclopedia of Shinto. — URL: https://d-museum.kokugakuin.ac.jp/eos/detail/?id=9616 (Дата обращения: 17.09.2025)

212. *Mes, T.* Takeshi Kitano. Interview / Tom Mes // Midnight Eye. Visions of Japanese cinema. — 2003. — URL:

http://www.midnighteye.com/interviews/takeshi_kitano.shtml (Дата обращения: 17.09.2025)

213. *McCarthy, H.* Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation / H. McCarthy // Stone Bridge Press, 1999. — 239 p.

214. *Miyashita, H.* Animated Films by Disney and Miyazaki: Comparative Culture Study of «Alice in Wonderland», «Frozen», and «Spirited Away» / H. Miyashita // Academia.edu. — URL: https://www.academia.edu/36293282/Animated_Films_by_Disney_and_Miyazaki_Comparative_Culture_Study_of_Alice_in_Wonderland_Frozen_and_Spirited_Away_ (Дата обращения: 17.09.2025)

215. *Miyashita, H.* Comparative Motif Study between Japanese Folktales and Modern Manga and Anime. Case Study of «Spirited Away» / H. Miyashita // Academia.edu. — URL: https://www.academia.edu/31140735/Comparative_Motif_Study_between_Japanese_Folktales_and_Modern_Manga_and_Anime_Case_Study_of_Spirited_Away (Дата обращения: 17.09.2025)

216. *Miyashita, H.* How Shintoism and Buddhism Influenced the Creation of the First Japanese Manga and Anime Down Through Modern Times / H. Miyashita // Academia.edu. — URL: https://www.academia.edu/24543085/How_Shintoism_and_Buddhism_Influenced_the_Creation_of_the_First_Japanese_Manga_and_Anime_Down_Through_Modern_Times (Дата обращения: 17.09.2025)

217. *Miyazaki, H.* Starting Point: 1979-1996. / Hayao Miyazaki; trans. by Beth Cary and Frederik L. Schodt. — San Francisco: Viz Media. — 1996. — URL: https://ave4eva.ru/fili/vid/jap/books/MiyazakiHayaoStartingPoint1979-1996_2021.pdf (Дата обращения: 17.09.2025)

218. *Miyazaki, H.* Turning Point: 1997–2008. / Hayao Miyazaki; trans. Beth Cary and Frederik L. Schodt. — San Francisco: Viz Media. — 2008. — URL: https://ave4eva.ru/fili/vid/jap/books/MiyazakiHayaoTurningPoint1997-2008_2021.pdf (Дата обращения: 12.09.2025)

219. Music of «Howl's Moving Castle». — URL: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Music_of_Howl%27s_Moving_Castle (Дата обращения: 12.09.2025)

220. My neighbor Totoro: Image Album. — URL: https://rollinrecs.com/products/my-neighbor-totoro-image-album-original-soundtrack-tjja-10014-japan-obi (Дата обращения:12.09.2025)

221. *Napier, S.* The Anime Director, the Fantasy Girl and the Very Real Tsunami / S. Napier // The Asia-Pacific Journal: Japan Focus. — 2012. — 10 (11). — №3. — URL: https://www.researchgate.net/publication/391516510_The_Anime_Director_the_Fantasy_Girl_and_the_Very_Real_Tsunami (Дата обращения:12.09.2025)

222. *Napier, S.* World War II as Trauma, Memory and Fantasy in Japanese Animation / S. Napier // The Asia-Pacific Journal: Japan Focus. — 2005. — 10(S3). — P. 114–121. — URL: https://www.researchgate.net/publication/391513158_World_War_II_as_Trauma_Memory_and_Fantasy_in_Japanese_Animation (Дата обращения:12.09.2025)

223. *Norris, C.* Manga, Anime and Visual Art Culture / C. Norris // The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture. — Cambridge University Press, Yoshio Sugimoto (ed). — Melbourne, 2009. — P. 236–260. — URL: https://www.academia.edu/947170/Norris_CJ_Manga_Anime_and_Visual_Art_Culture_The_Cambridge_Companion_to_Modern_Japanese_Culture_Cambridge_University_Press_Yoshio_Sugimoto_ed_Melbourne_pp_236_260_ISBN_9780521880473_2009_ (Дата обращения:12.09.2025)

224. *Rusli, O. R.* Hisaishi'd Away: An Analysis of Joe Hisaishi's Film Scoring Technique / O. R. Rusli // Wesleyan University Middletown, Connecticut — 2010. — URL: https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=447e1145f0d457899d97c2313ffe37c31826b0fb (Дата обращения 5.09.2025)

225. *Satoshi, A.* Regaining Continuity with the Past: Spirited Away and Alice's Adventures in Wonderland / Ando Satoshi // Bookbird: A Journal of

International Children’s Literature. — The Johns Hopkins University Press. Retrieved April 25, 2014, from Project MUSE database. — № 46 (1). — P. 23–29. — URL: https://www.researchgate.net/publication/236813231_Regaining_Continuity_with_the_Past_Spirited_Away_and_Alice's_Adventures_in_Wonderland (Дата обращения: 15.09.2025)

226. *Sweeney, P.* Miyazaki Hayao and Joe Hisaishi: Facilitating global appeal through the film score / P. Sweeney // Academia.edu. — URL: https://www.academia.edu/13310238/Miyazaki_Hayao_and_Joe_Hisaishi_Facilitating_global_appeal_through_the_film_score (Дата обращения: 10.09.2025)

227. The Hayao Myazaki Web. Laputa: The Castle in the Sky. Joe Hisaishi Interview. Nausicaa.net. — URL: https://www.nausicaa.net/miyazaki/laputa/ (Дата обращения: 10.09.2025)

228. The Hayao Myazaki Web. Music. Laputa: The Castle in the Sky. Nausicaa.net. — URL: https://www.nausicaa.net/miyazaki/laputa/music.html (Дата обращения: 10.09.2025)

229. The Wind Rises. Box Office Mojo. — URL: https://www.boxofficemojo.com/title/tt2013293 (Дата обращения: 10.09.2025)

230. Totoro Fund. Official Website. — URL: https://www.totoro.or.jp/totorofund/info.html (Дата обращения: 12.09.2025)

231. *Vincentelli E.* The composer who turns Hayao Miyazaki’s humane touch into music / Elisabeth Vincentelli // The New York Times. — Aug. 12, 2022. — URL: https://www.nytimes.com/2022/08/12/movies/studio-ghibli-composer-joe-hisaishi.html (Дата обращения: 12.09.2025)

232. *Yoneyama, S.* Miyazaki Hayao’s Animism and the Anthropocene / Shoko Yoneyama // Theory Culture & Society. — 2021. — Vol. 38 (7–8). — P. 251–266. — URL: https://www.researchgate.net/publication/353815537_Miyazaki_Hayao's_Animism_and_the_Anthropocene#read (Дата обращения: 12.09.2025)

233. *Yoneyama, S.* Rethinking Human-Nature Relationships in the Time of Coronavirus: Postmodern Animism in Films by Miyazaki Hayao & Shinkai Makoto / Shoko Yoneyama // The Asia-Pacific Journal: Japan Focus — 2020. — Vol.18(16). — URL: https://www.researchgate.net/publication/389924594_Rethinking_Human-Nature_Relationships_in_the_Time_of_Coronavirus_Postmodern_Animism_in_Films_by_Miyazaki_Hayao_Shinkai_Makoto?_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6Il9kaXJlY3QiLCJwYWdlIjoicHVibGljYXRpb24ifX0 (Дата обращения: 12.09.2025)

На французском языке

234. *Sifianos, G.* Esthétique du cinéma d'animation / Georges Sifianos. — Paris: Edition du Cerf; Edition Corlet. — 2012. — 310 p.

На японском языке

235. 株式会社スタジオジブ（Studio Ghibli. Official Website). — URL: https://www.ghibli.jp/ (Дата обращения: 10.09.2025)

236. 新日本フィルハーモニー交響楽団 (New Japan Philharmonic. Official Website). — URL: https://www.njp.or.jp/ (Дата обращения: 10.09.2025)

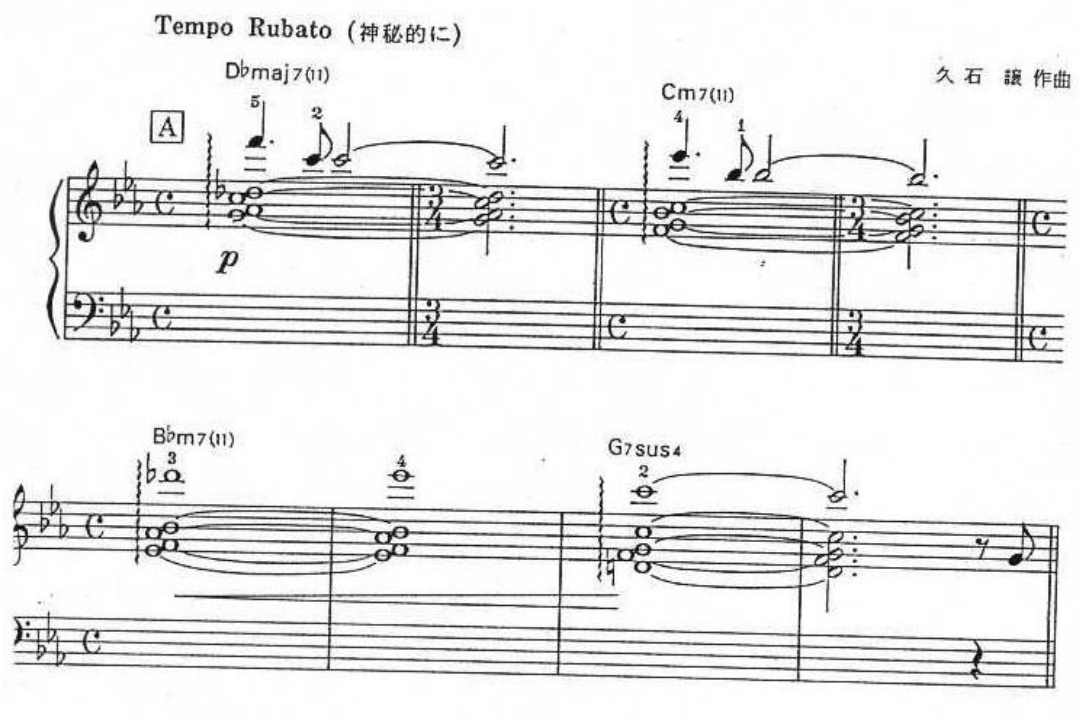
237. 松任谷 由実 (Yumi Matsutôya. Official Website). — URL: https://yuming.co.jp/ (Дата обращения: 12.09.2025)

ПРИЛОЖЕНИЯ

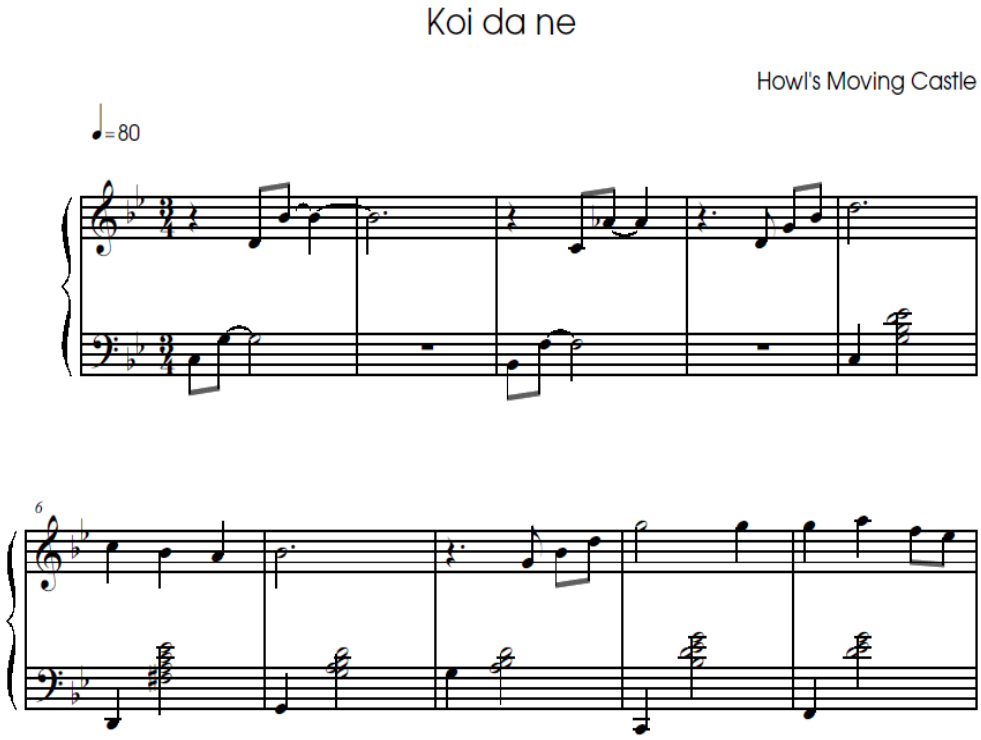
Приложение 1

Нотные примеры

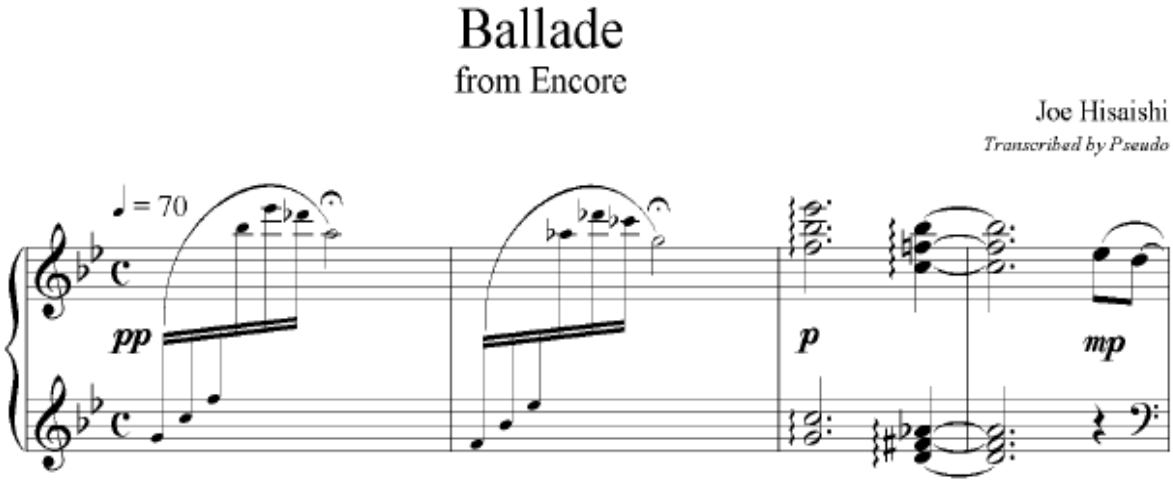
Пример 1. Музыка к анимационному фильму «Небесный замок Лапута». Заставка к фильму. Пример «подписи Хисаиси» (тт. 1-8).



Пример 2. Музыка к анимационному фильму «Ходячий замок Хаула». Заставка к фильму. Пример «подписи Хисаиси» (тт. 1-3).

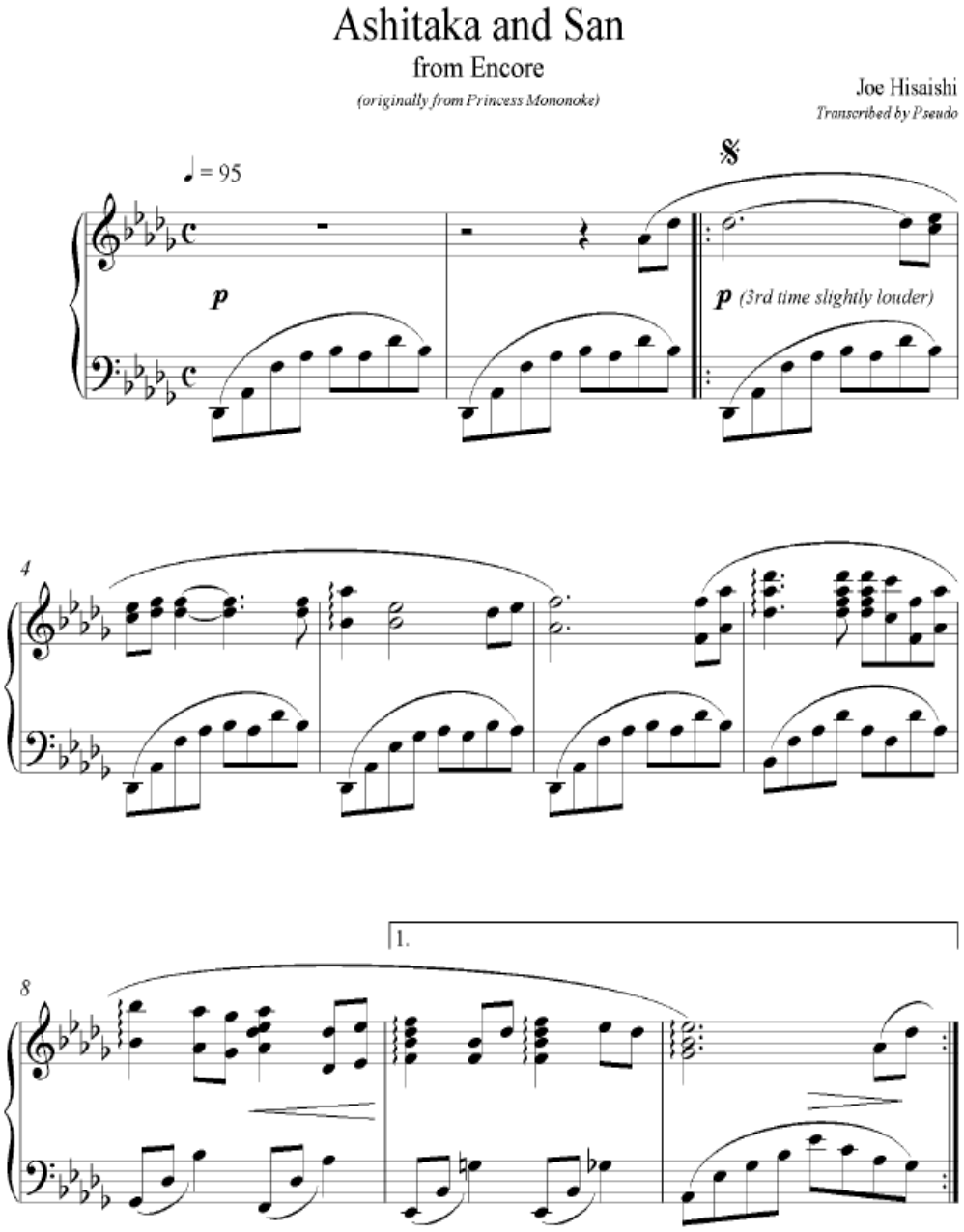


Пример 3. Музыка к кинофильму «Брат якудзы». Баллада. Пример «подписи Хисаиси»

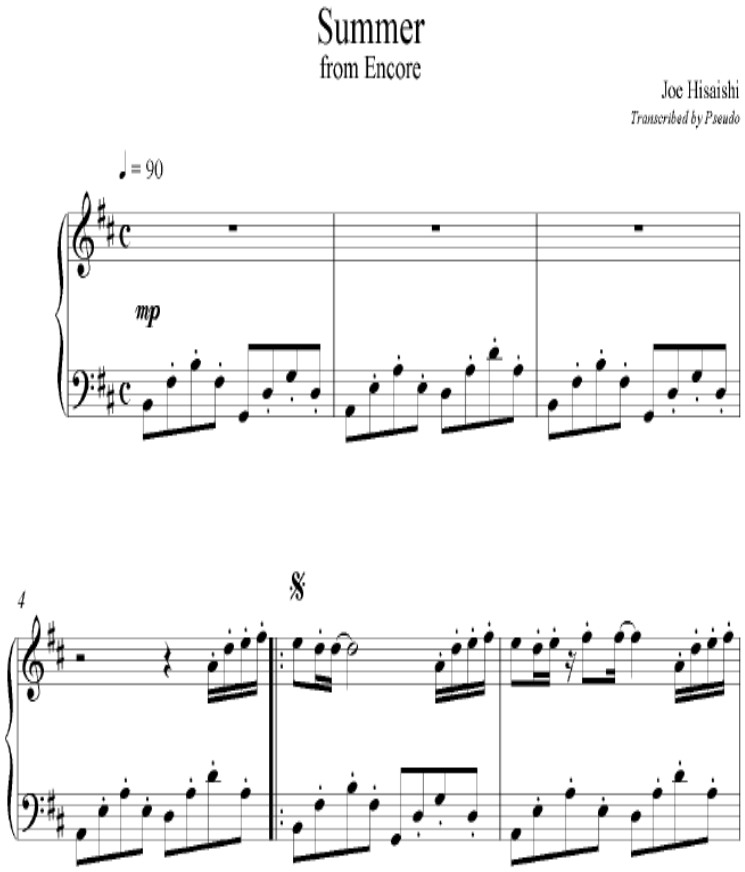


Пример 4. Музыка к анимационному фильму «Унесенные призраками». «One summer`s day» («Одним летним днем»). Пример «подписи Хисаиси» (тт. 1-4)

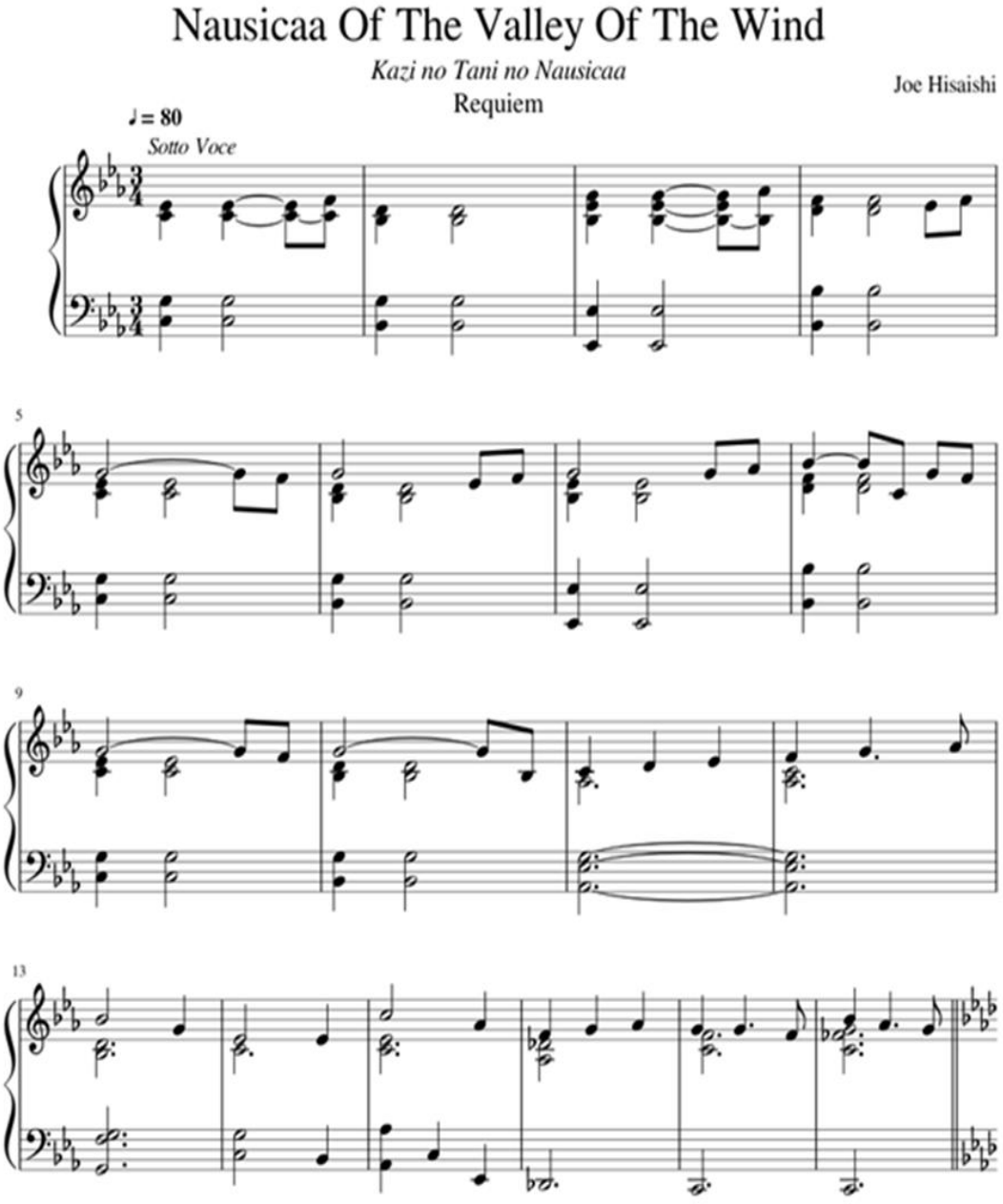
Пример 5. Музыка к анимационному фильму «Принцесса Мононоке». «Аситака и Сэн». Пример «подписи Хисаиси»



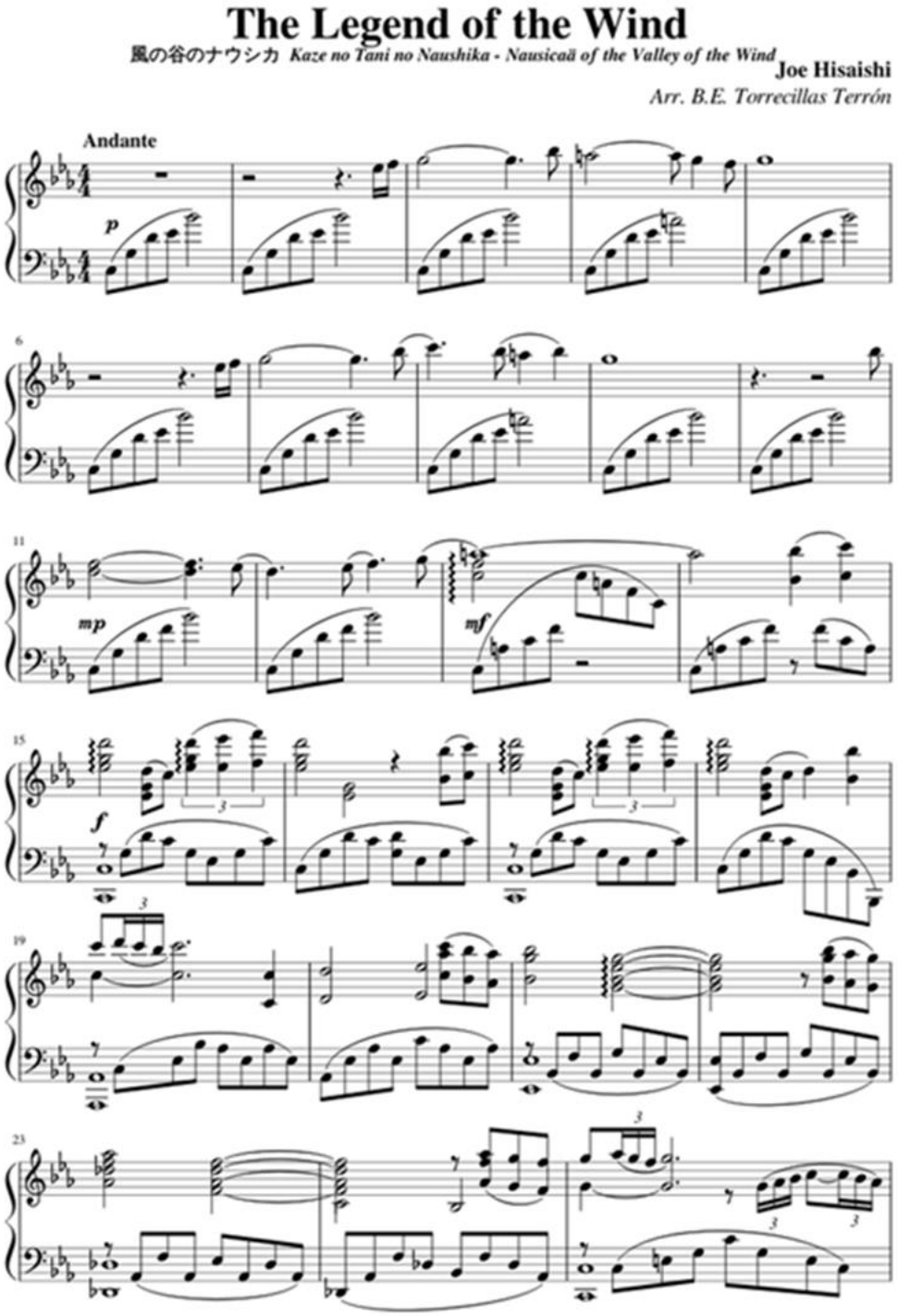
Пример 6. Музыка к кинофильму «Кикудзиро». «Summer» («Лето»). Пример «подписи Хисаиси»



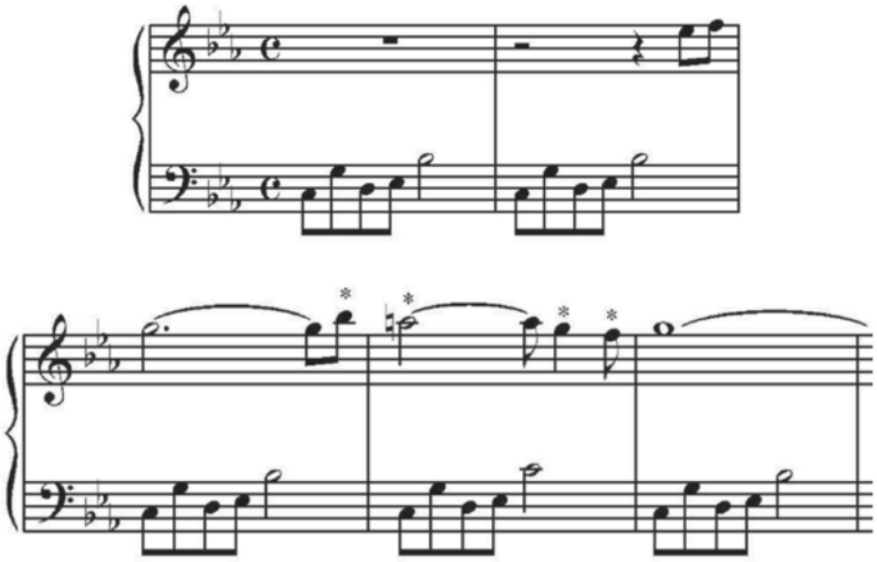
Пример 7. Музыка к анимационному фильму «Навсикая из Долины ветров». Реквием



Пример 8. Музыка к анимационному фильму «Навсикая из Долины ветров». Тема Навсикаи

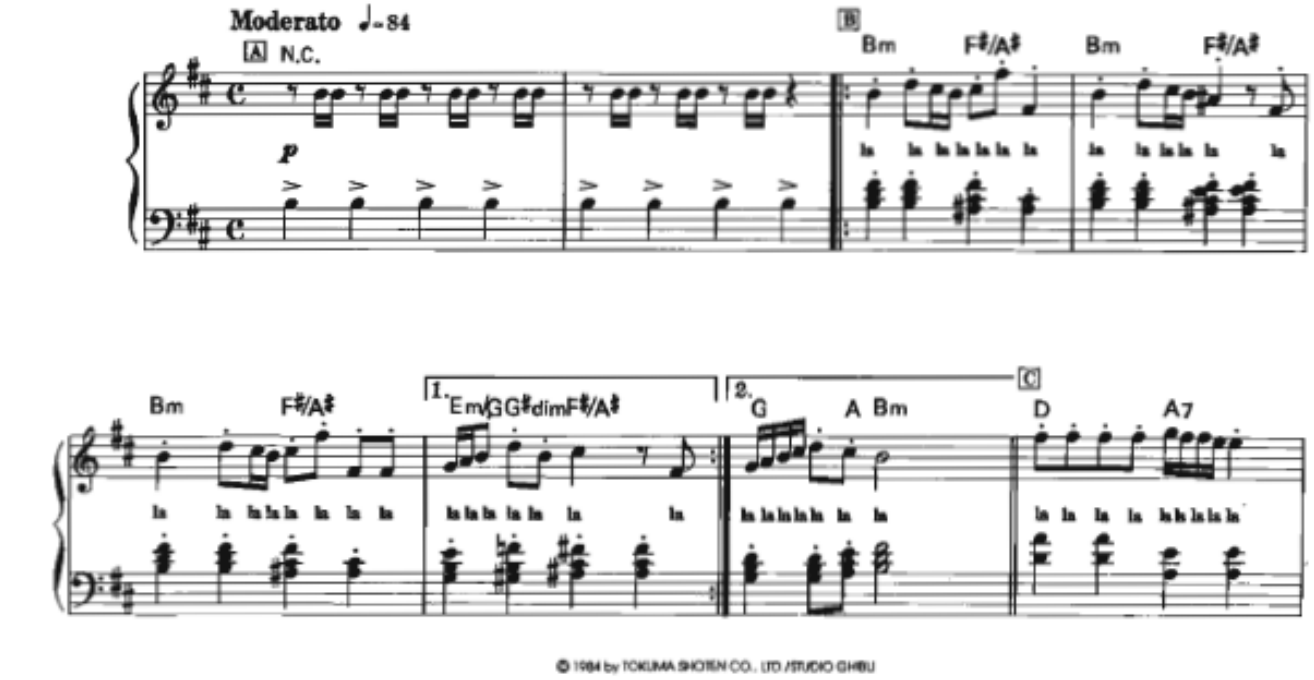


Пример 9. Музыка к анимационному фильму «Навсикая из Долины ветров». Навсикая и жуки ому. Тема Навсикаи в фортепианном звучании



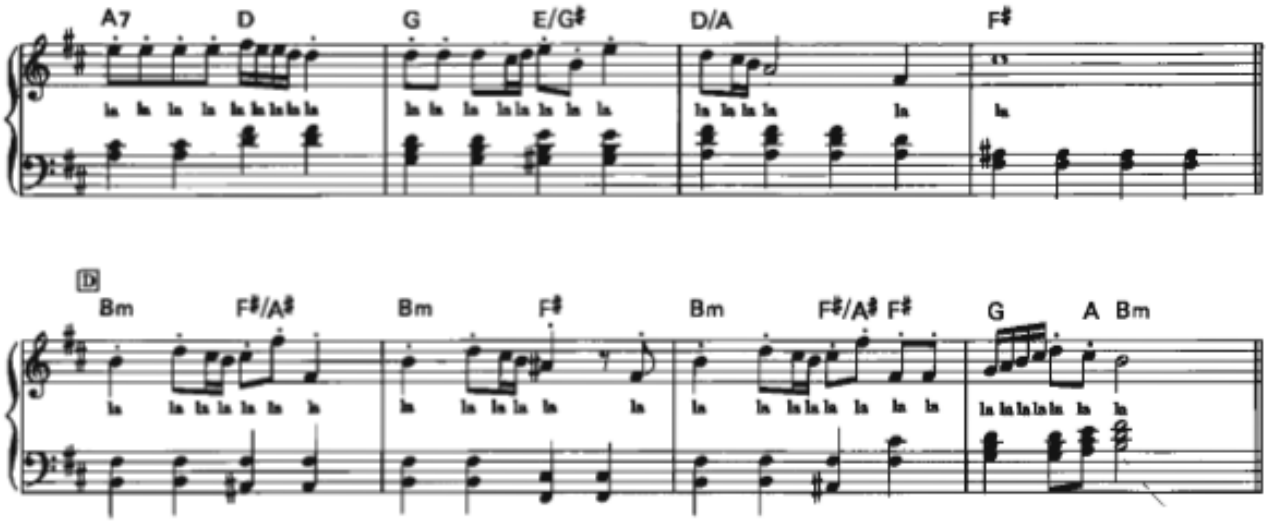
Пример 10. Музыка к анимационному фильму «Навсикая из Долины ветров». Тема Полета

Пример 11. Музыка к анимационному фильму «Навсикая из Долины ветров». Тема Детства

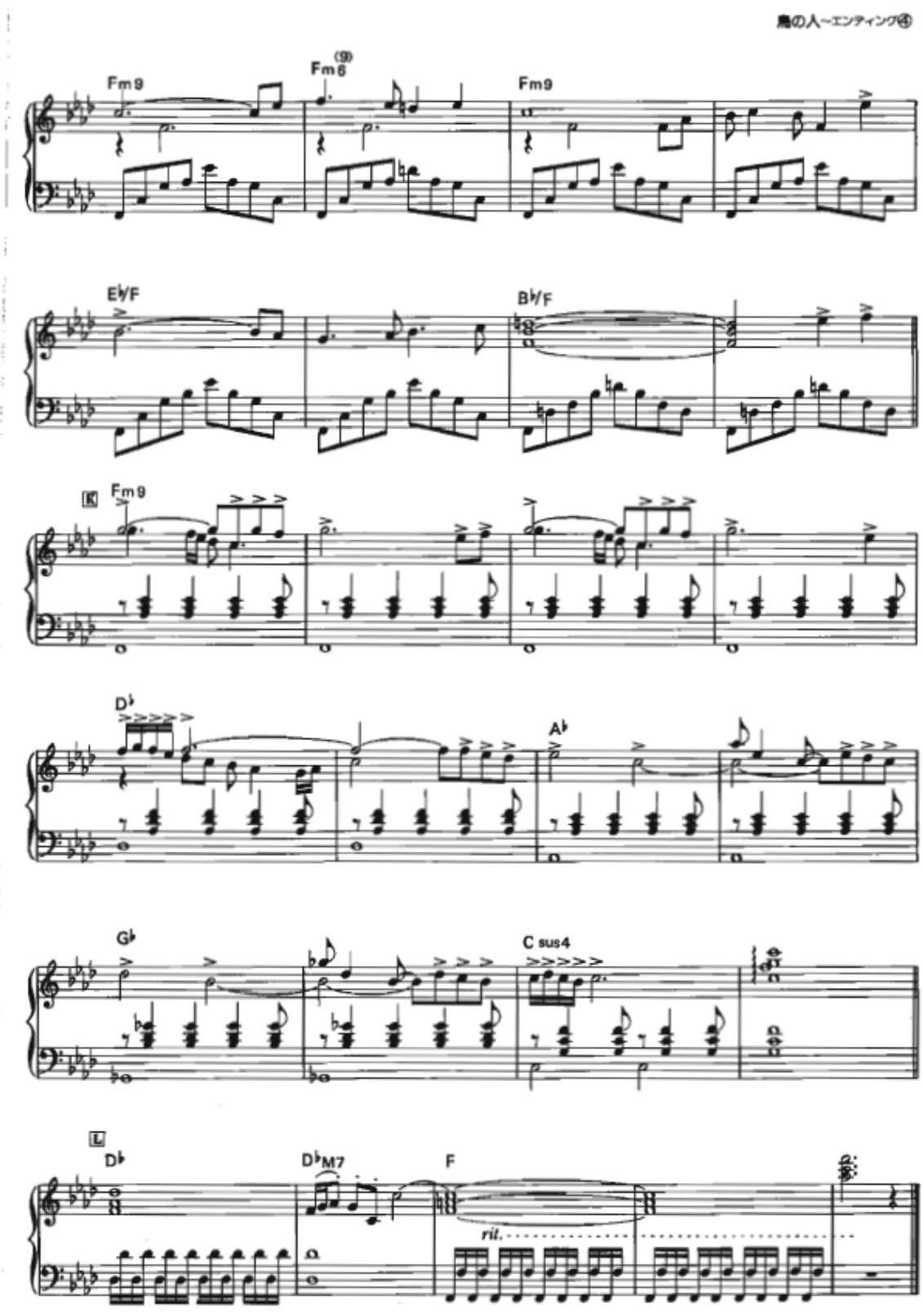


© 1984 by TOKUMA SHOTEN CO., LTD./STUDIO GHIBLI

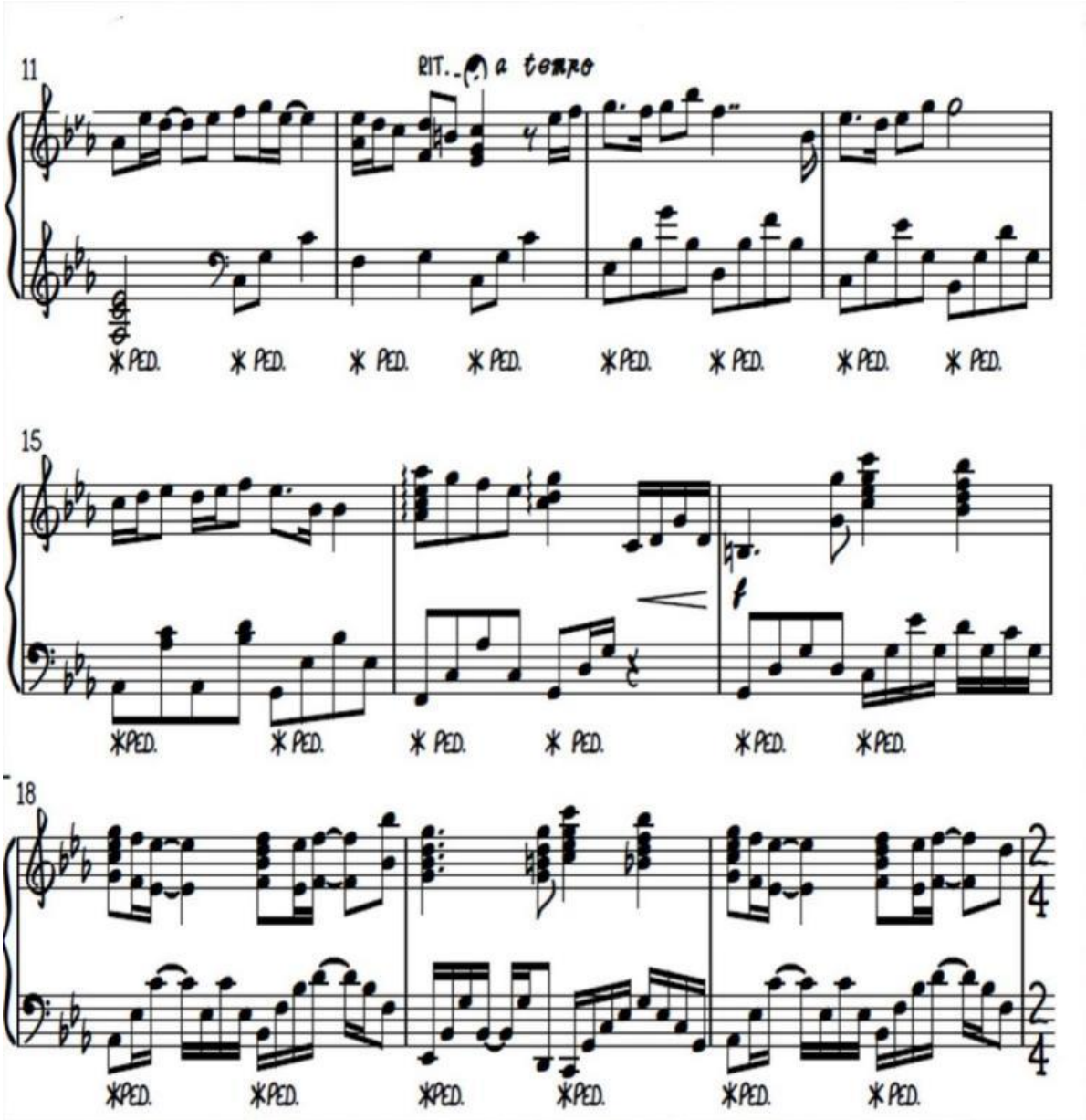
遠い日々～ナウシカのテーマ②



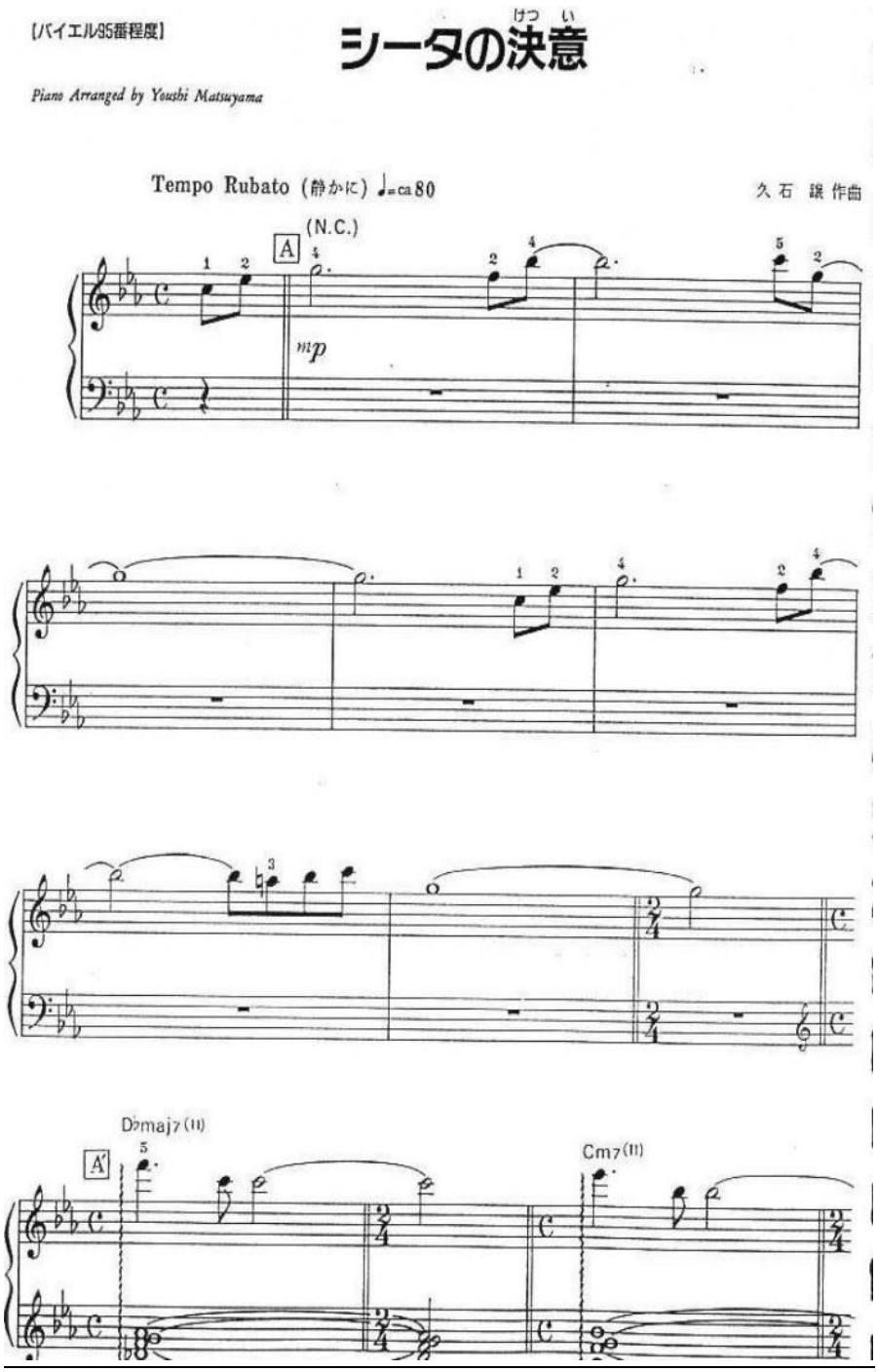
Пример 12. Музыка к анимационному фильму «Навсикая из Долины ветров». Финал. Лейтмотив темы Долины (тт. 22-25)



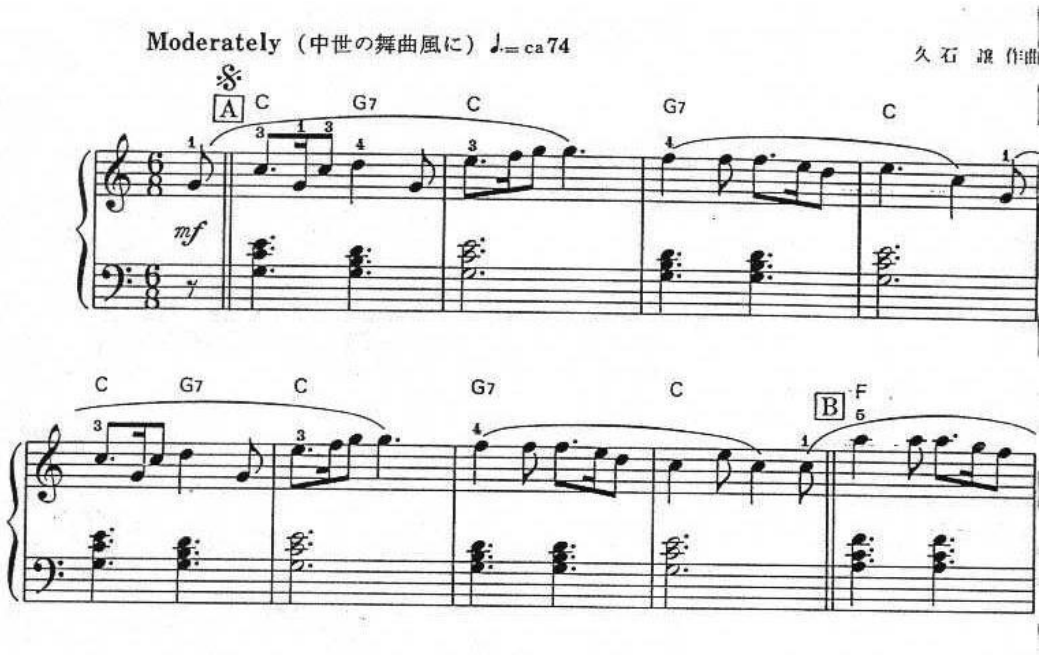
Пример 13. Музыка к анимационному фильму «Небесный замок Лапута». Заставка



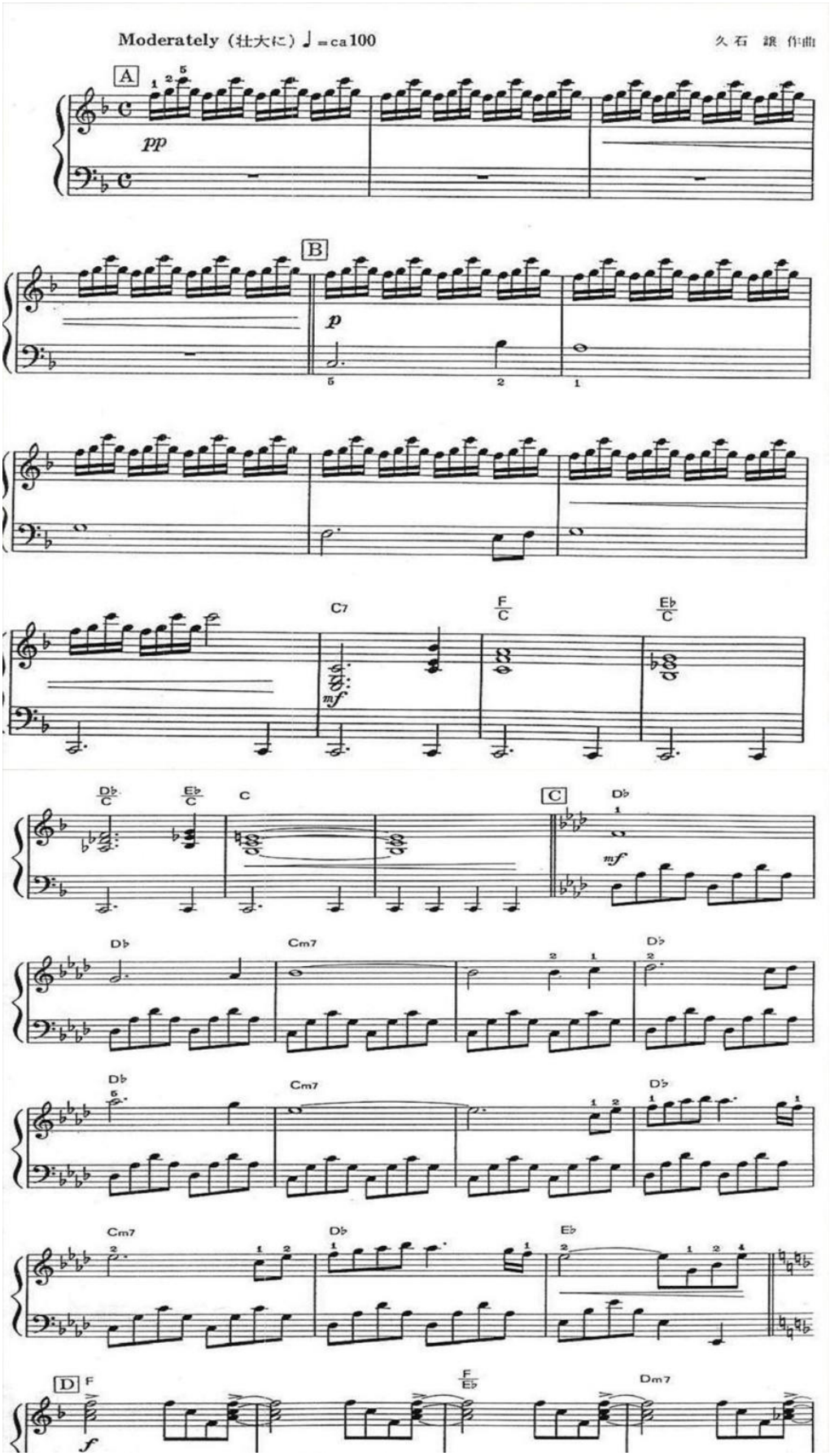
Пример 14. Музыка к анимационному фильму «Небесный замок Лапута». «На загадочном острове»



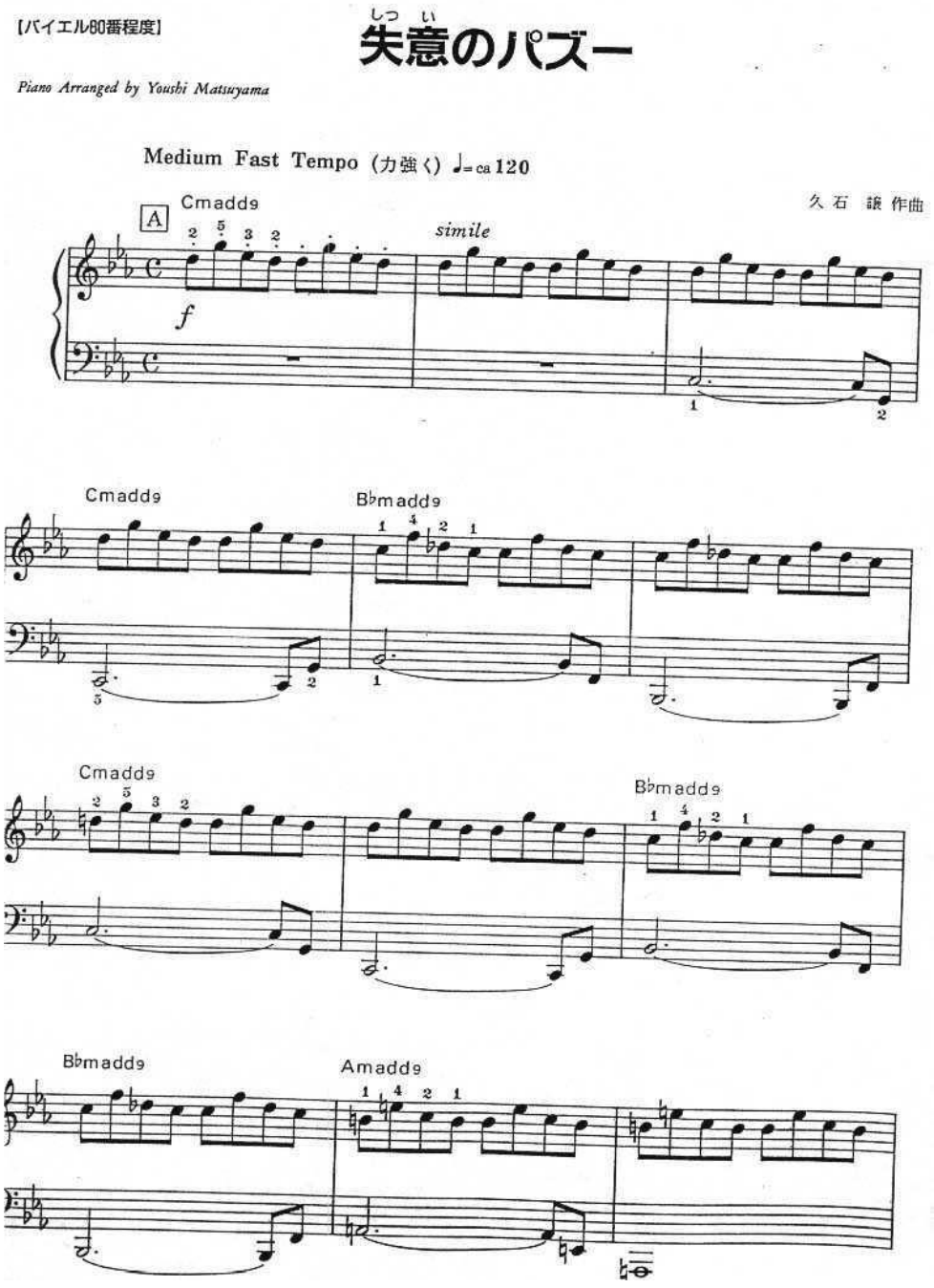
Пример 15. Музыка к анимационному фильму «Небесный замок Лапута». Тема Пазу



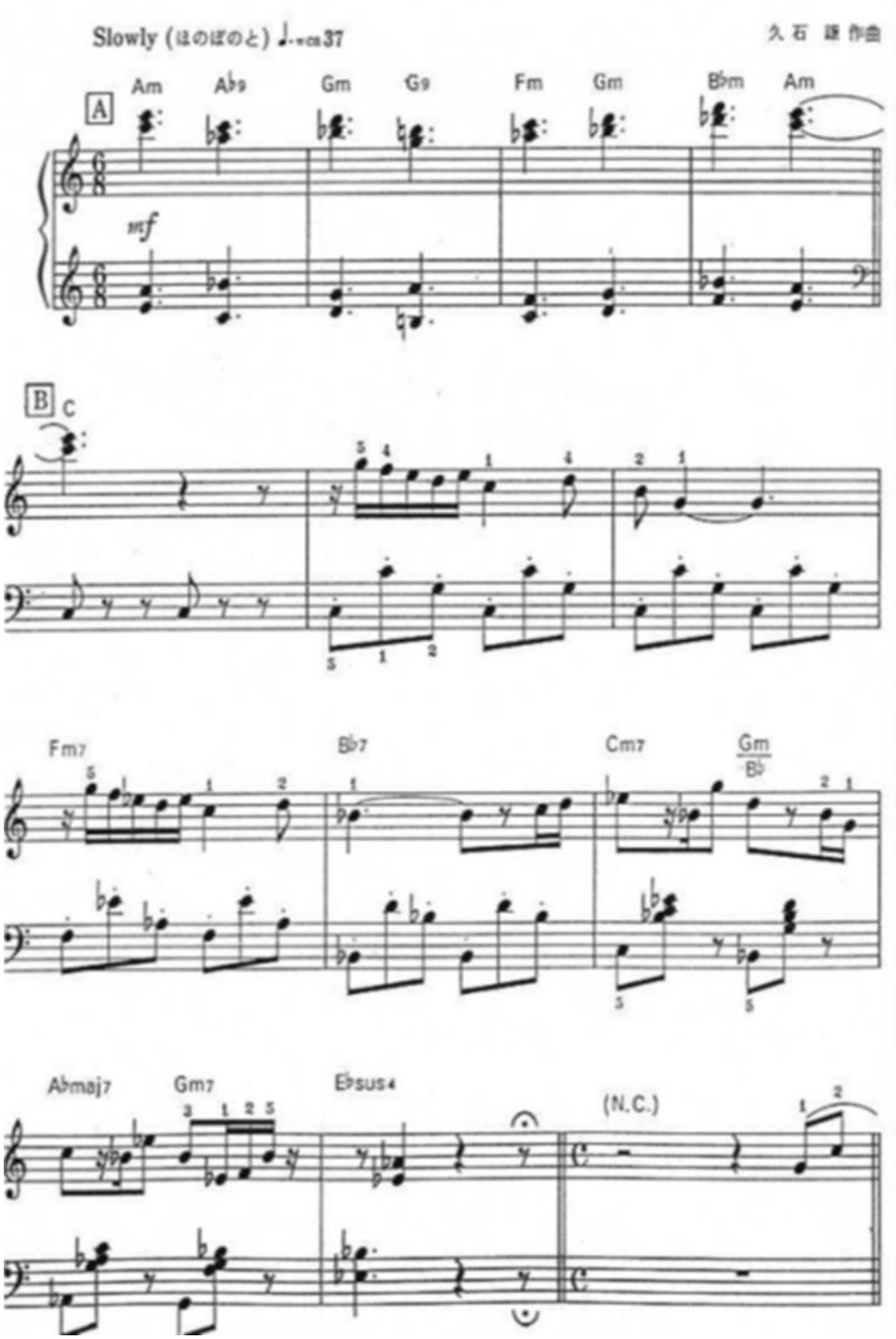
Пример 16. Музыка к анимационному фильму «Небесный замок Лапута». Тема Лапуты



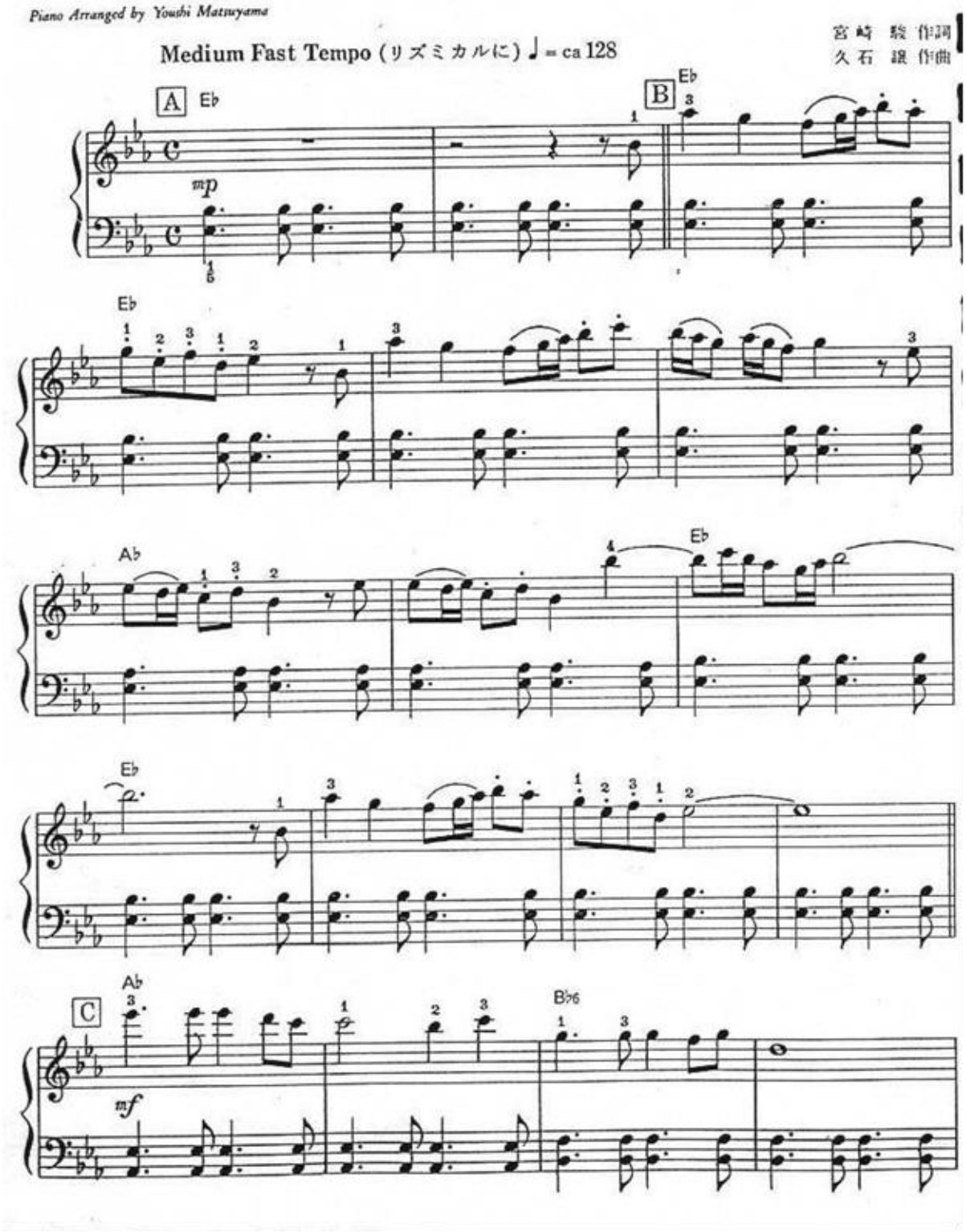
Пример 17. Музыка к анимационному фильму «Небесный замок Лапута». Спасение Ситы



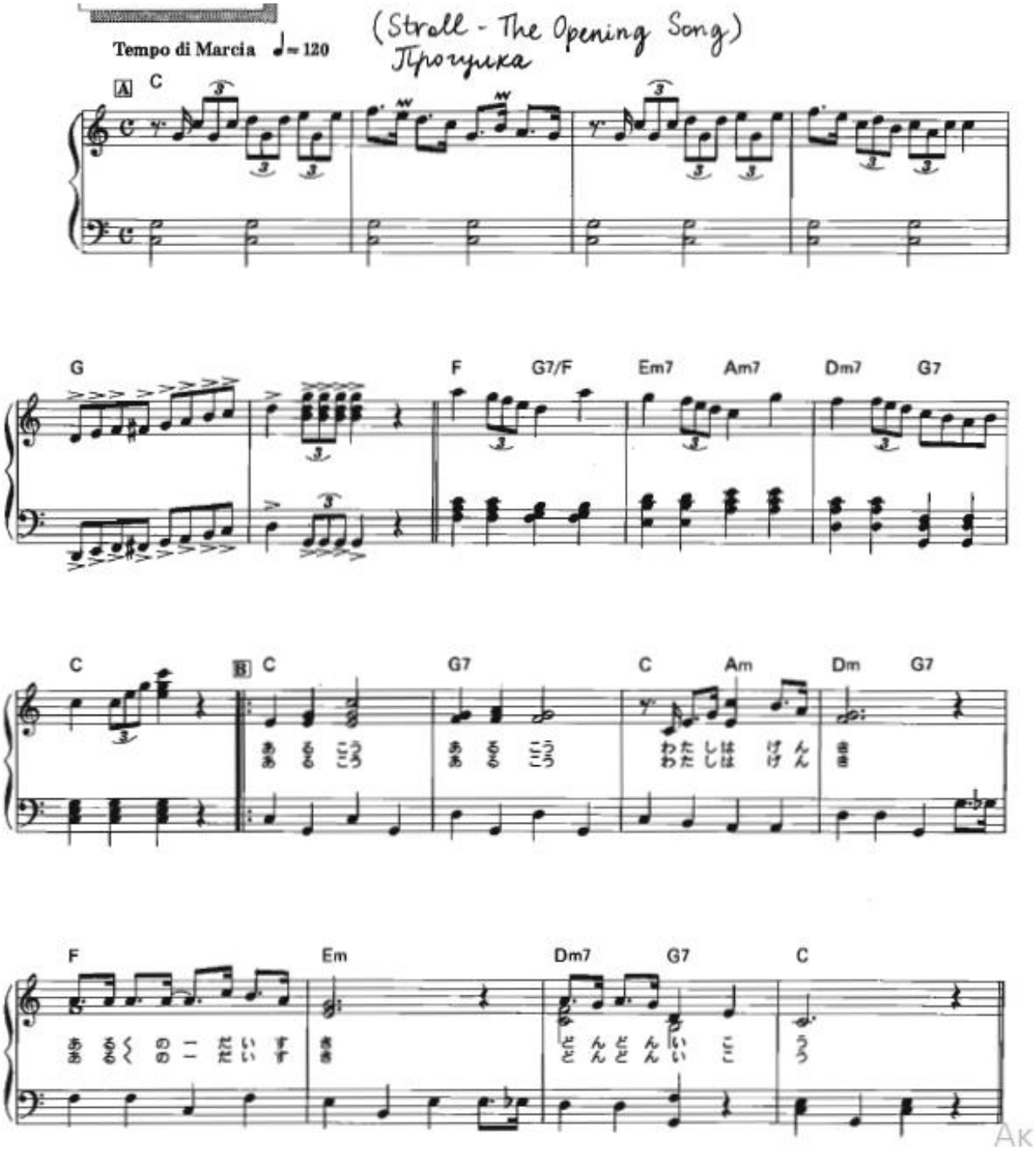
Пример 18. Музыка к анимационному фильму «Небесный замок Лапута». «Летучий камень»



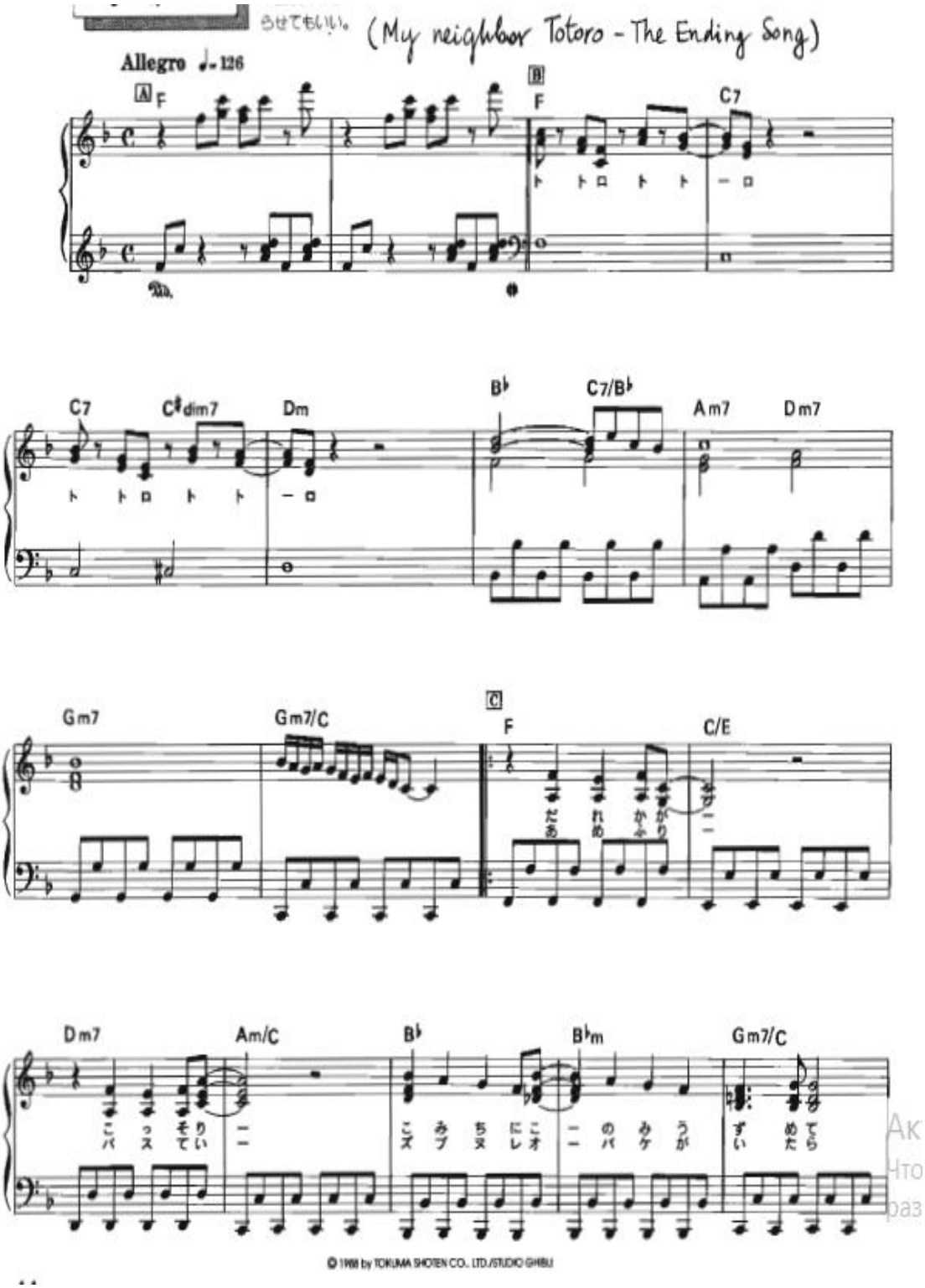
Пример 19. Музыка к анимационному фильму «Небесный замок Лапута». Заключительная зарисовка. Тема пиратов

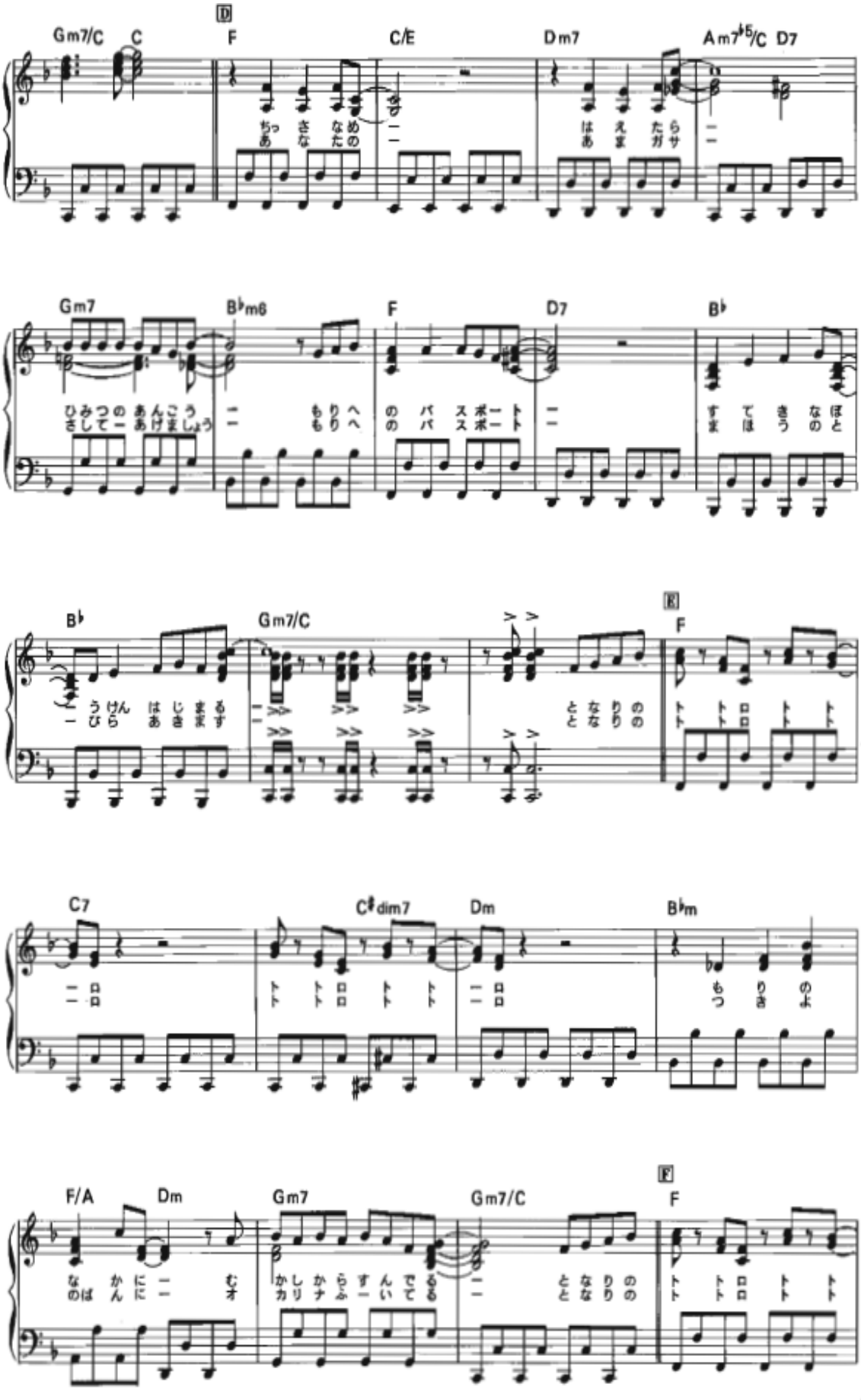


Пример 20. Музыка к анимационному фильму «Мой сосед Тоторо». Тема опенинга «Прогулка»

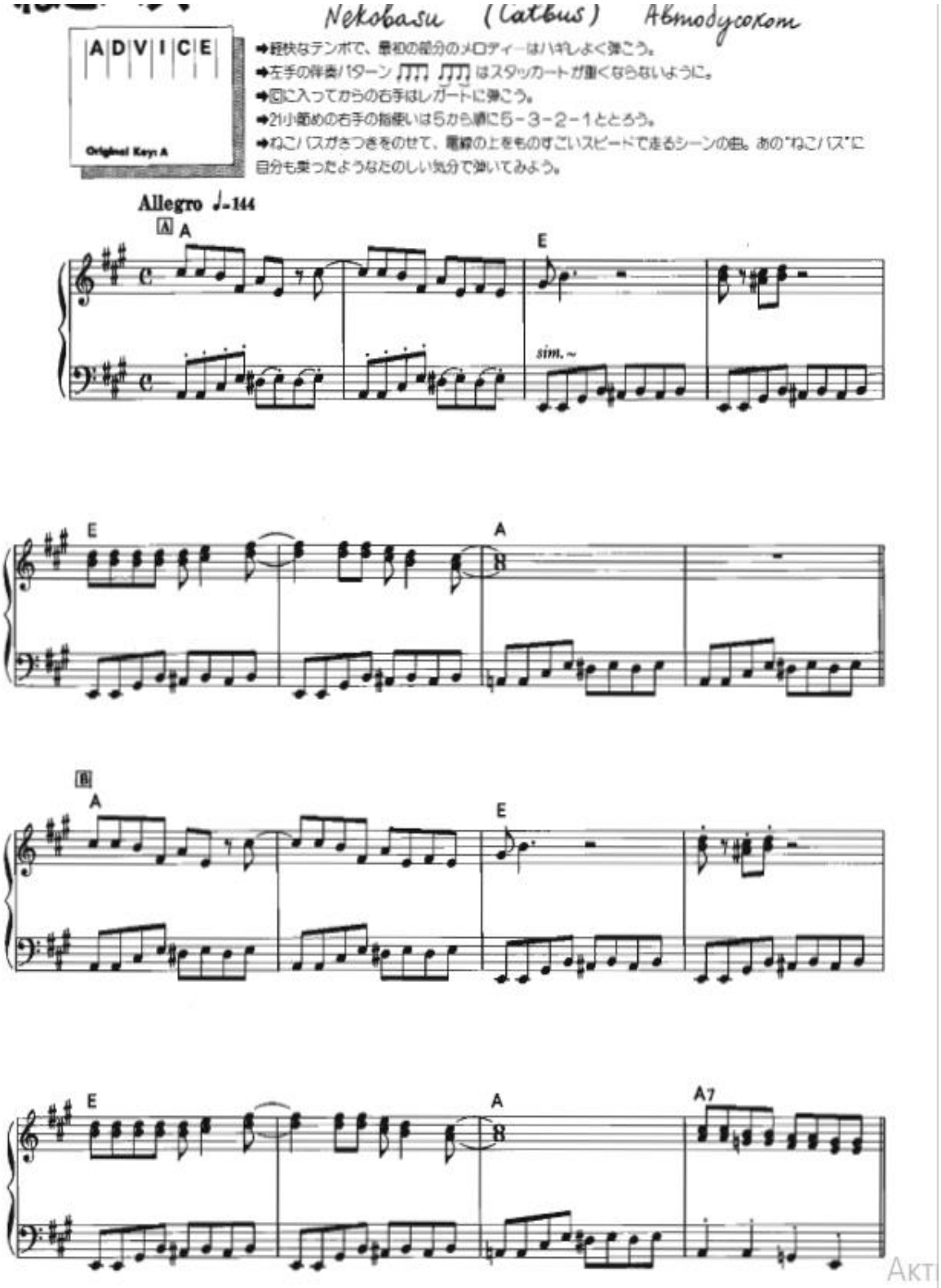


Пример 21. Музыка к анимационному фильму «Мой сосед Тоторо». Тема эндинга «Тоторо». Зерно-интонация темы (т. 31)

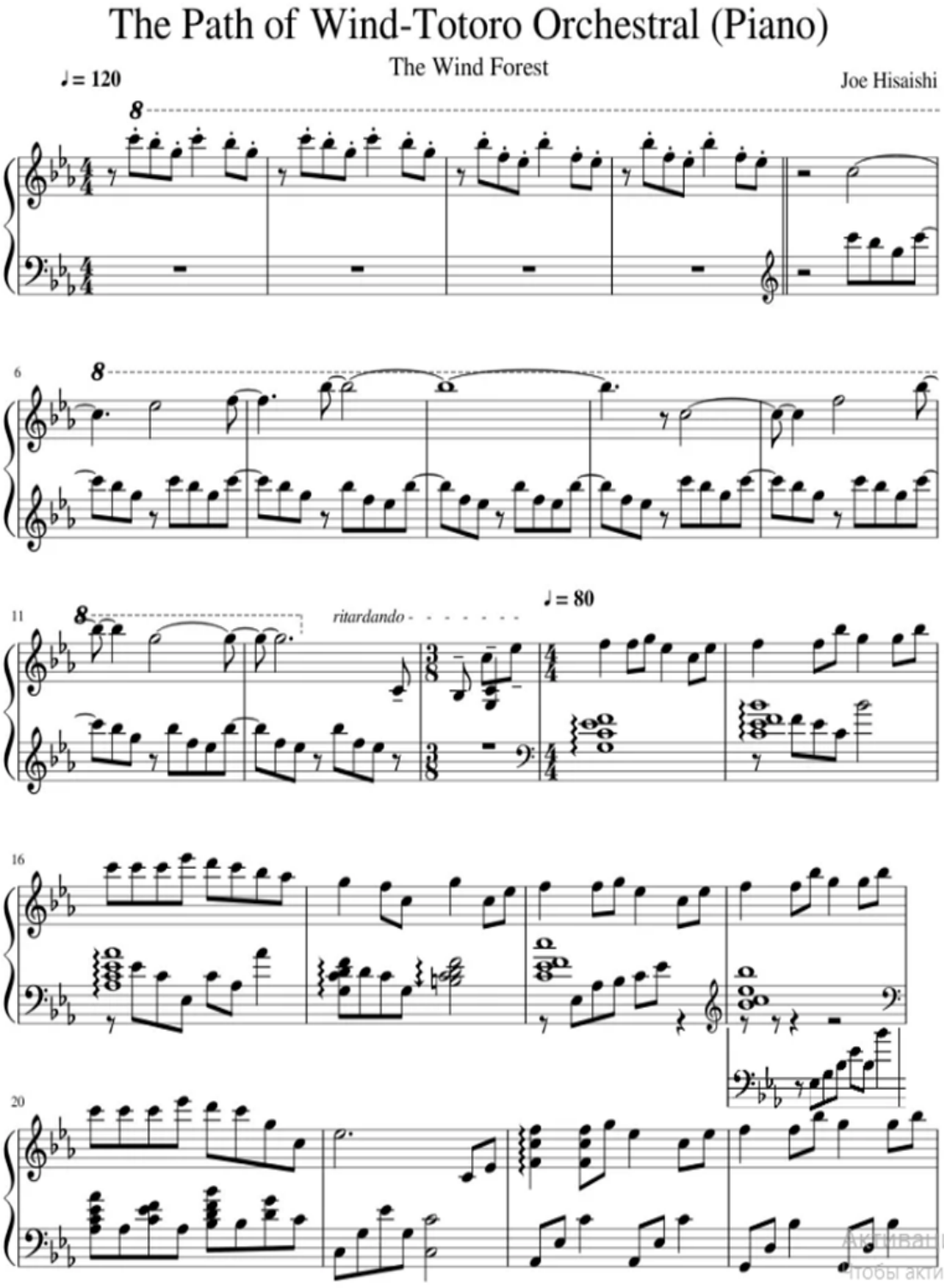



D
Gm7/C C F C/E Dm7 Am7♭5/C D7
ちっ さ な め ー は え た ら ー
あ な た の ー あ ま ガ サ ー
Gm7 B♭m6 F D7 B♭
ひみつの あんこう ー もりへ の バ ス ポー ト ー す て き な ぼ
さして ー あげましょう ー もりへ の バ ス ポー ト ー ま ほ う の と
B♭ Gm7/C E F
ー うけん はじまる ー とな り の ト ト ロ ト ト
ー ひら あきます ー とな り の ト ト ロ ト ト
C7 C♯dim7 Dm B♭m
ー ロ ト ト ロ ト ト ー ロ も り の
ー ロ ト ト ロ ト ト ー ロ つ き よ
F/A Dm Gm7 Gm7/C F
な か に ー む かし か ら す ん で る ー とな り の ト ト ロ ト ト
のば ん に ー オ カリ ナ ふ ー い て る ー とな り の ト ト ロ ト ト

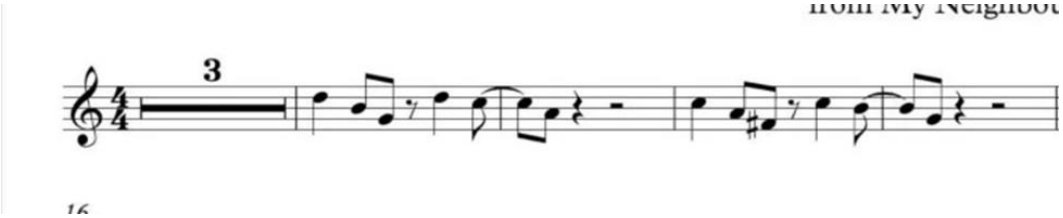
Пример 22. Музыка к анимационному фильму «Мой сосед Тоторо». Тема Котобуса



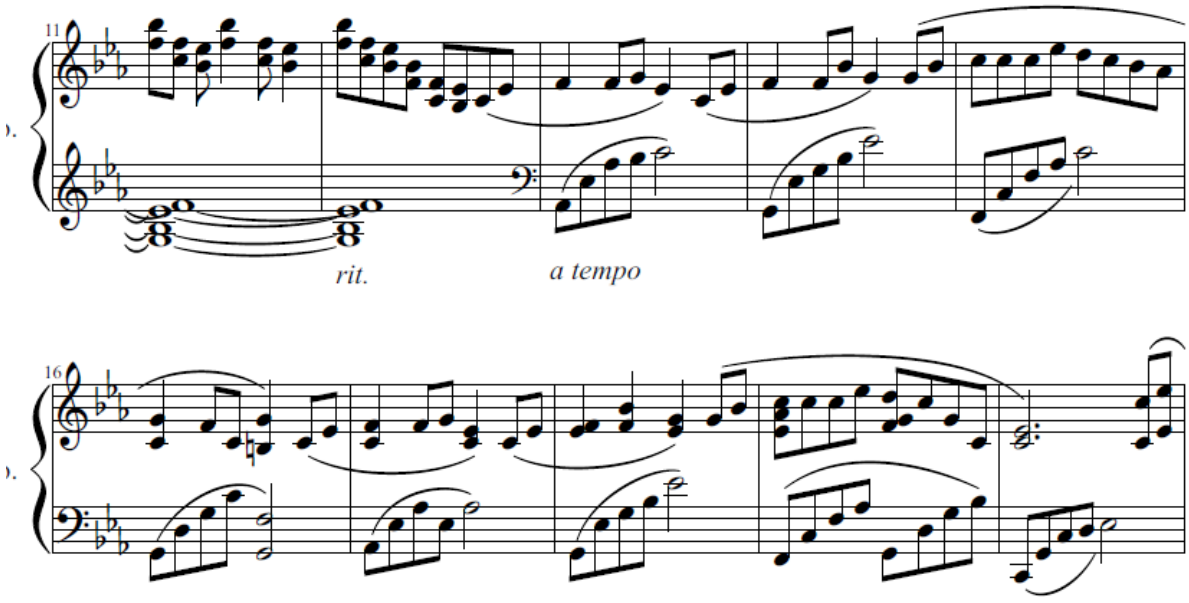
Пример 23. Музыка к анимационному фильму «Мой сосед Тоторо». Тема «Путь ветра»



Пример 24. Музыка к анимационному фильму «Мой сосед Тоторо». Начальный мотив темы Тоторо

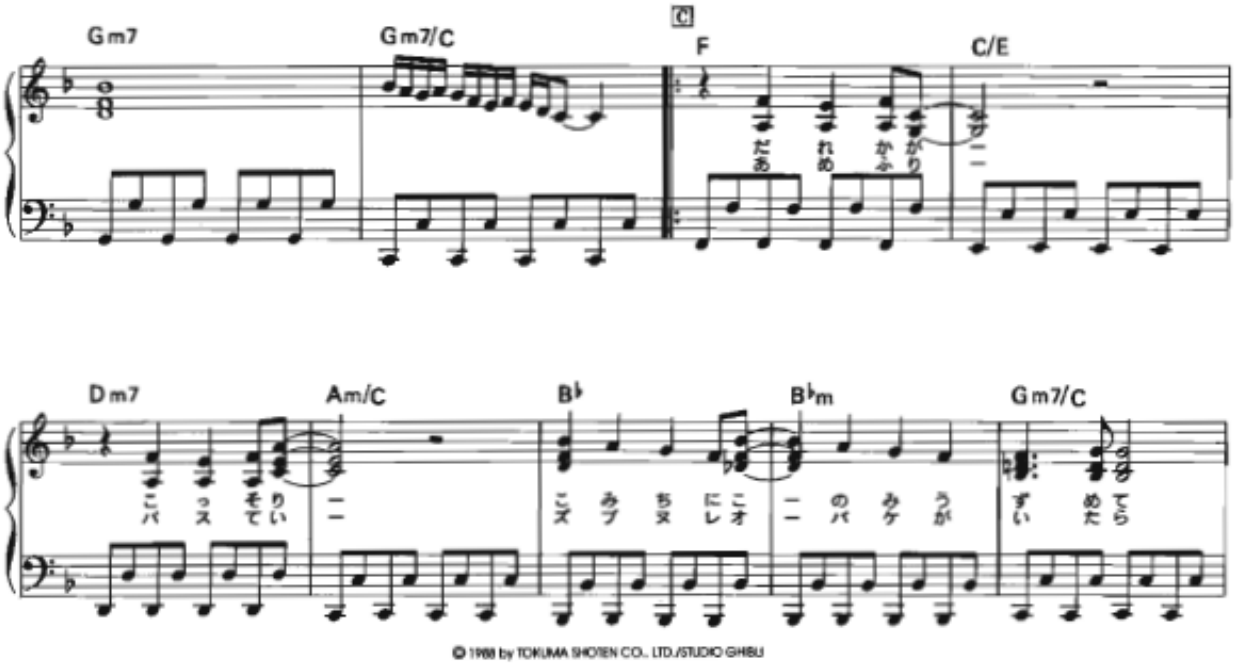


Пример 25. Музыка к анимационному фильму «Мой сосед Тоторо». Тема Камфорного дерева

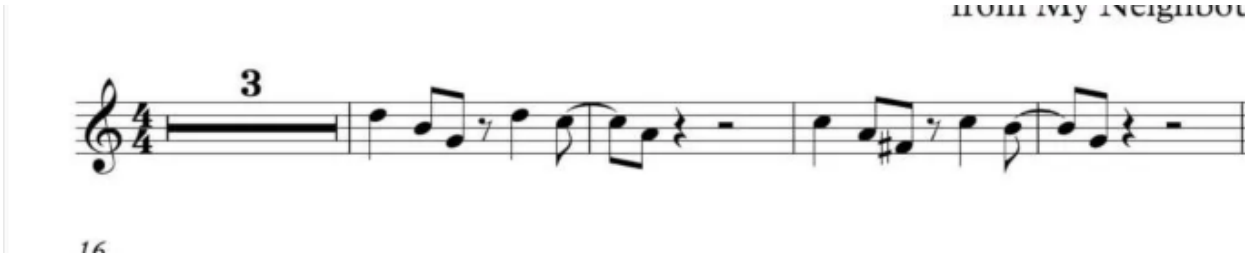


Активация Windows

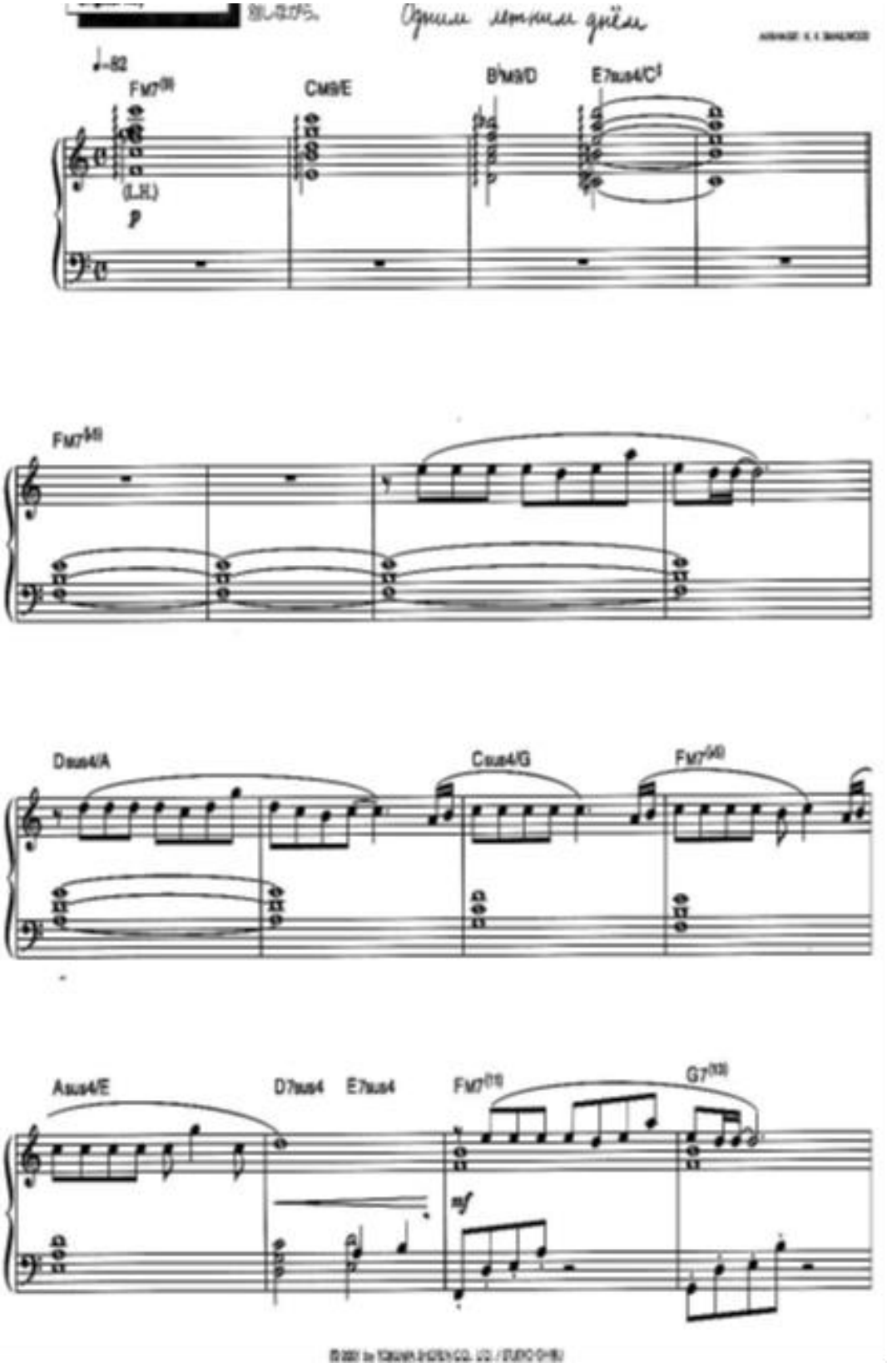
Пример 26. Музыка к анимационному фильму «Мой сосед Тоторо». Тема куплета из эндинга



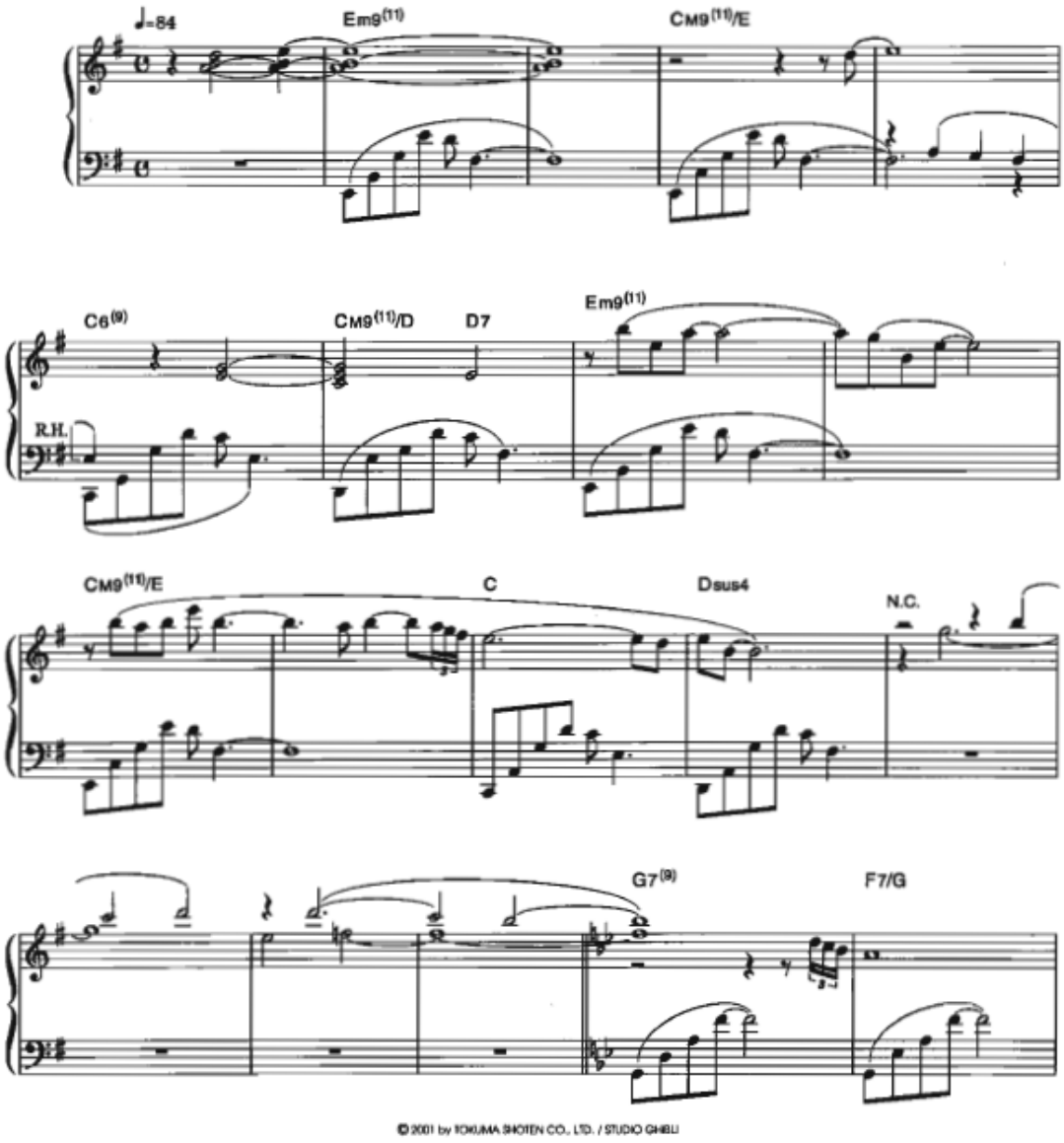
Пример 27. Музыка к анимационному фильму «Мой сосед Тоторо». Зерно-интонация темы Тоторо



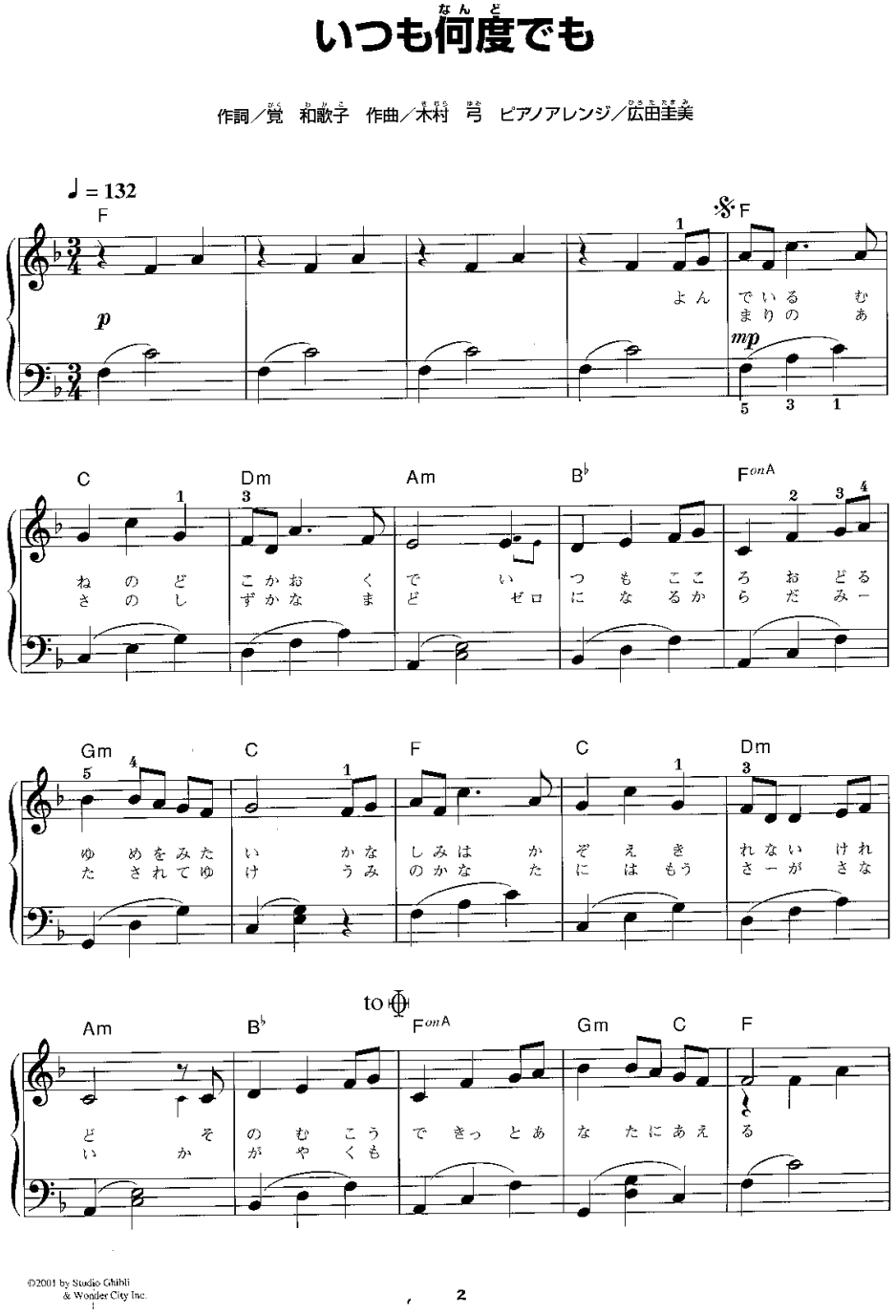
Пример 28. Музыка к анимационному фильму «Унесенные призраками». «One summer`s day» («Одним летним днем»).



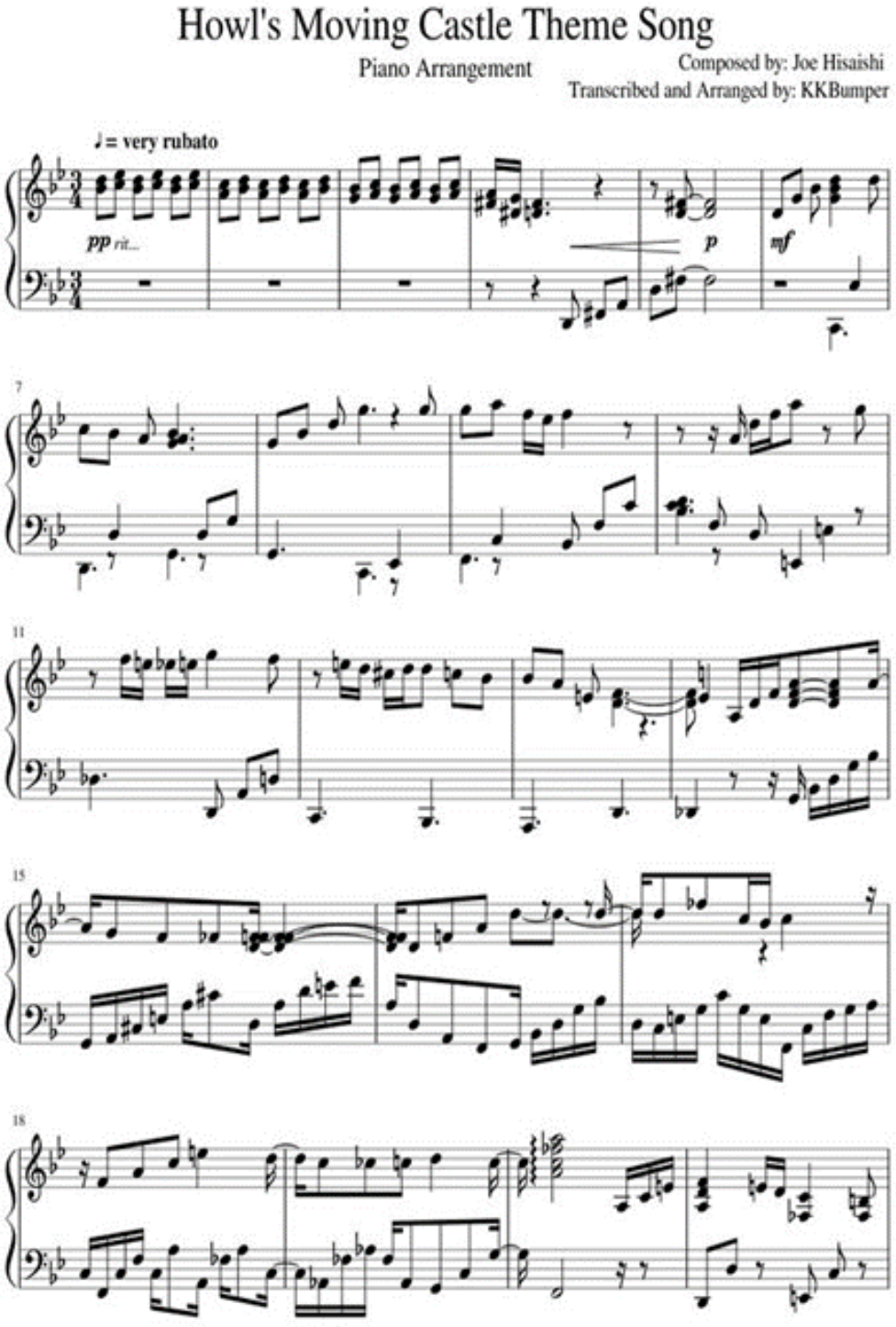
Пример 29. Музыка к анимационному фильму «Унесенные призраками». «The Sixth station» («Шестая станция»)



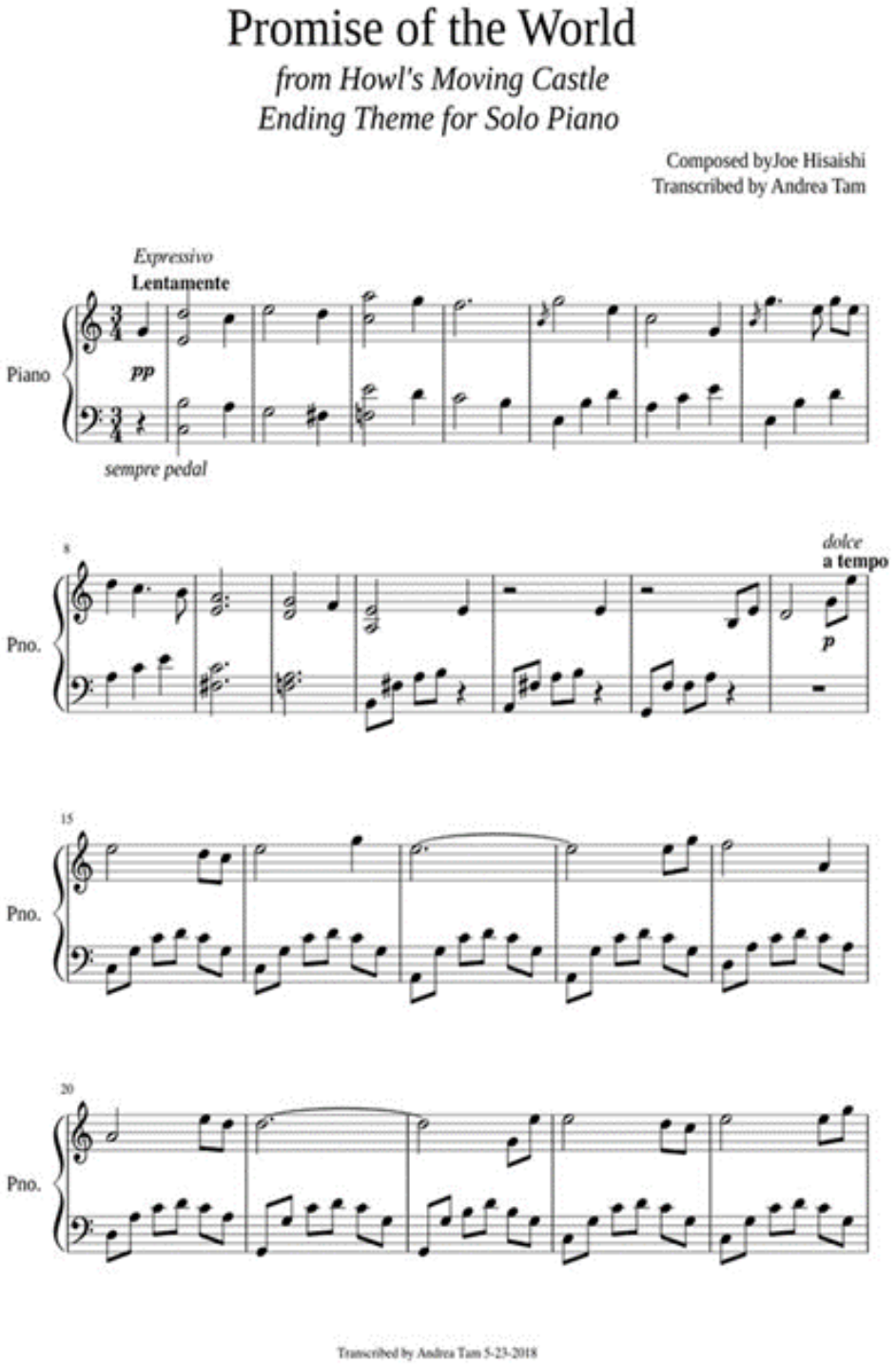
Пример 30. Музыка к анимационному фильму «Унесенные призраками». Финальная песня «Всегда со мной» («Always with me»).



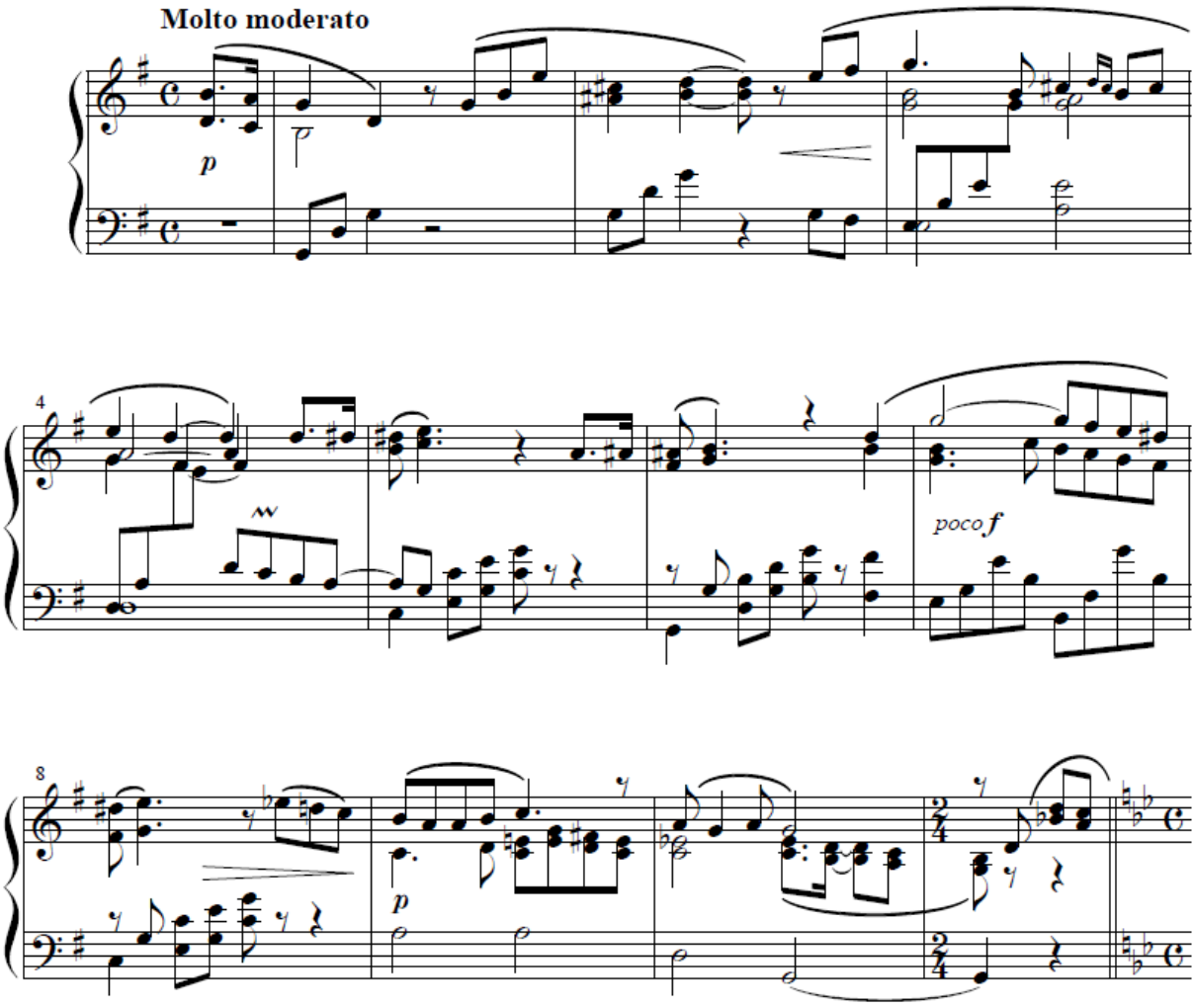
Пример 31. Музыка к анимационному фильму «Ходячий замок Хаула». Лейтмотив Софи («Merry-Go-Round of Life»)

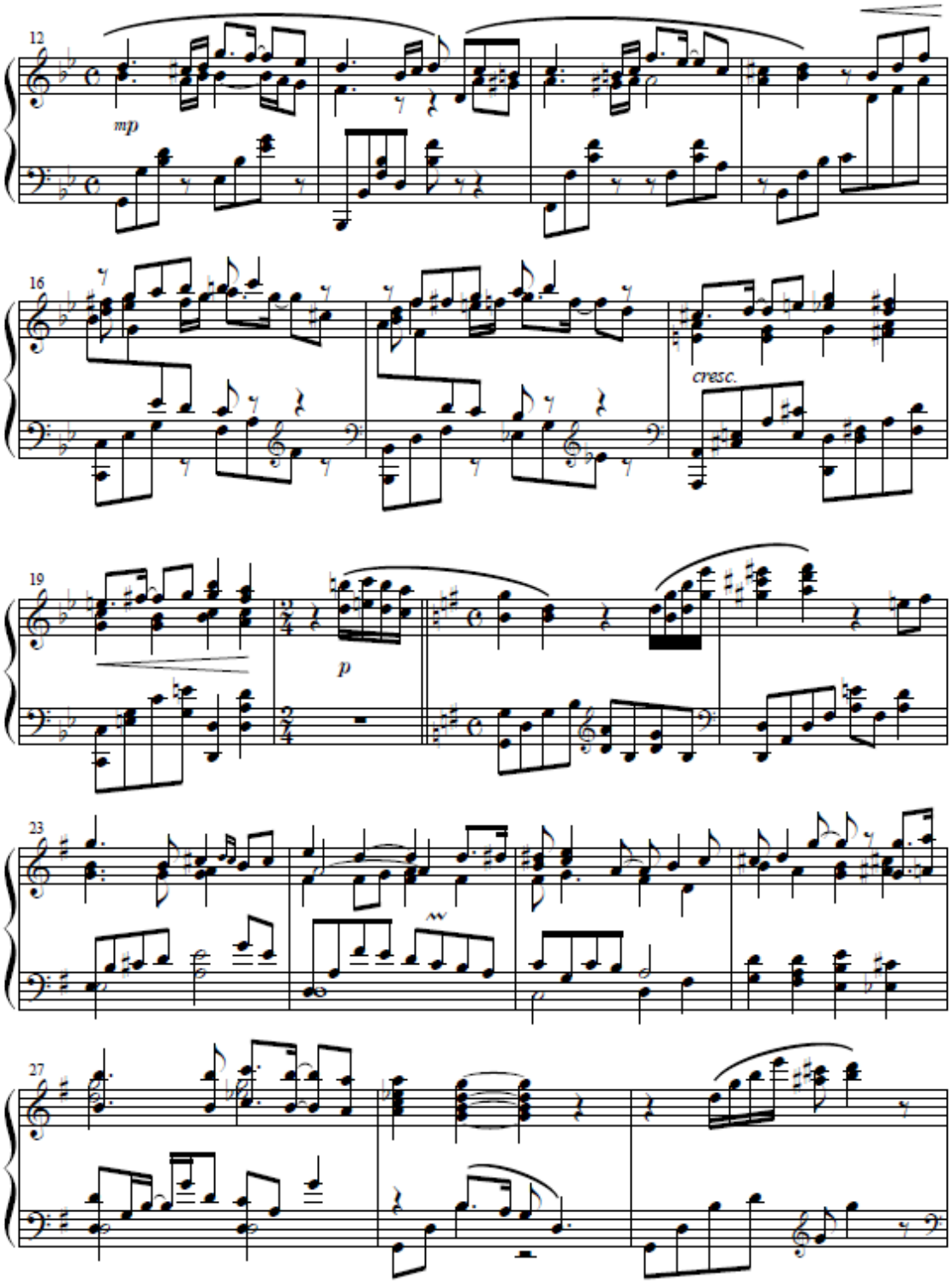


Пример 32. Музыка к анимационному фильму «Ходячий замок Хаула». Финальная песня «Обещание мира» («The Promise of the World») .

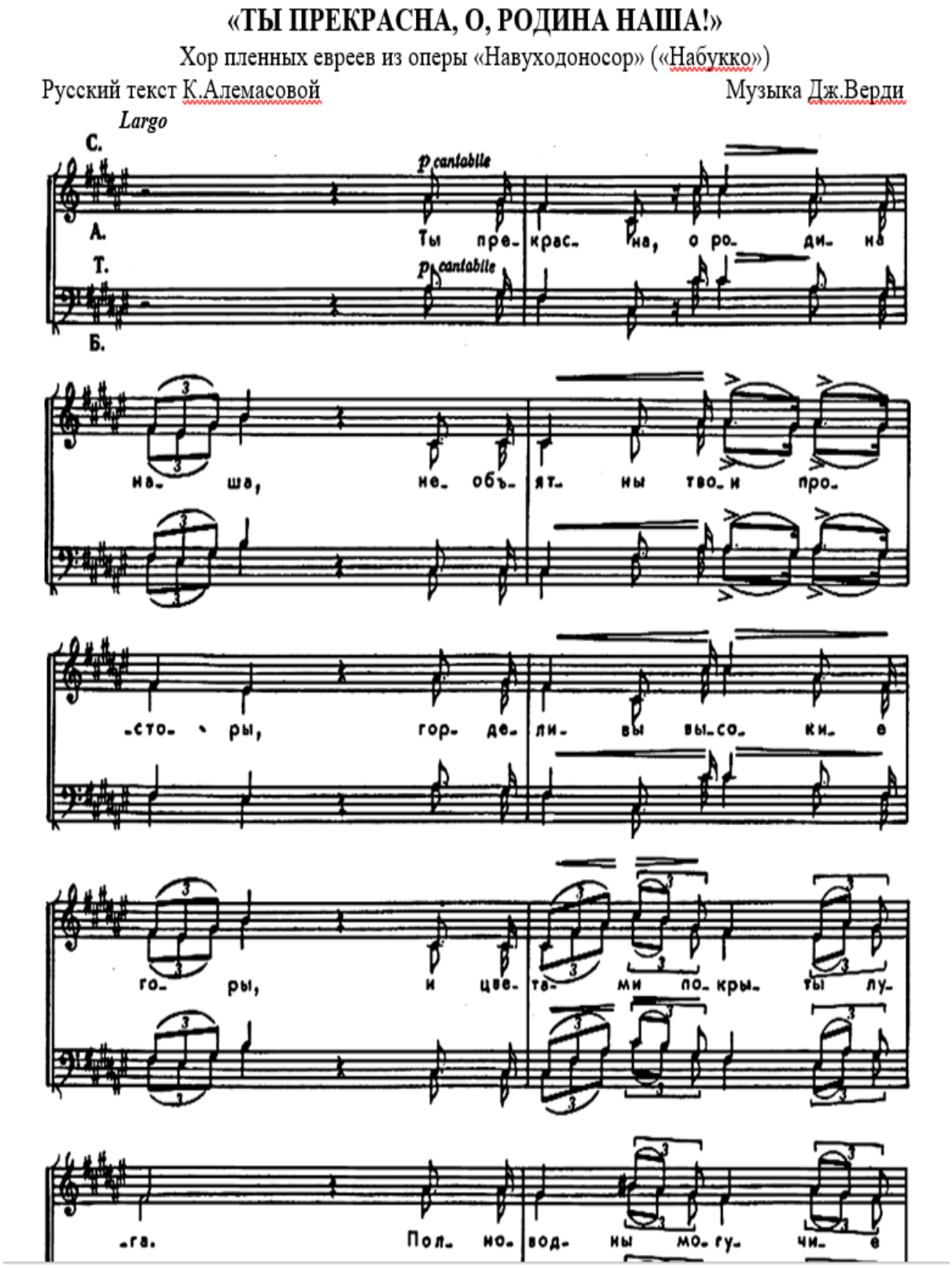


Пример 33. Музыка к фильму «Ветер крепчает». Тема Полета-Мечты

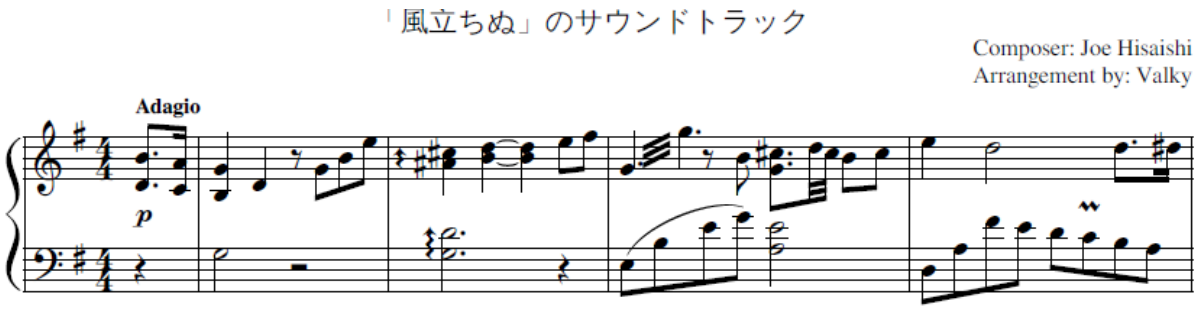



12
mp
16
cresc.
19
p
23
27

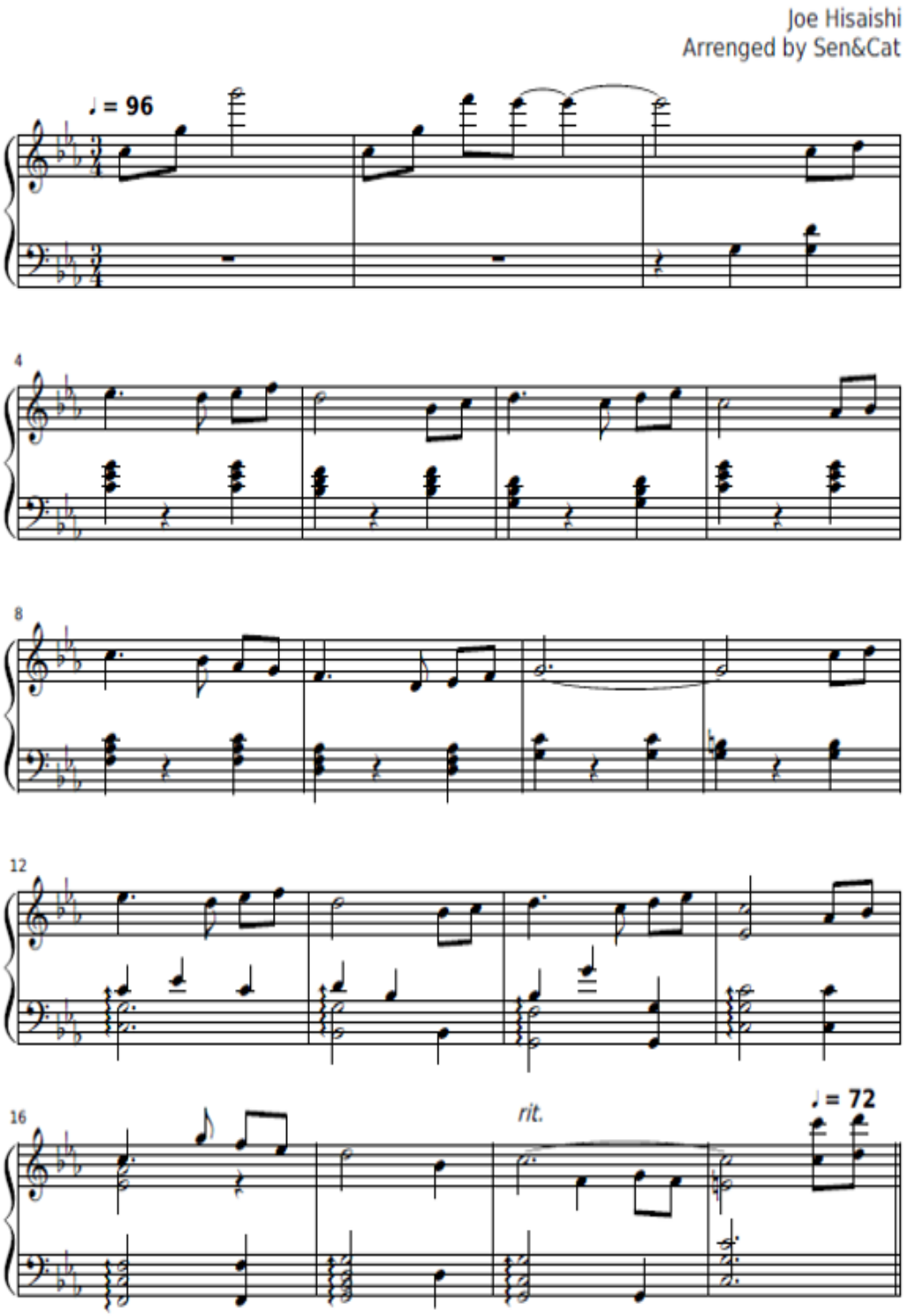
Пример 34. Дж. Верди. Хор пленных иудеев из 3-го акта оперы «Набукко» (тт. 1-2, 5-6)



Пример 35. Музыка к фильму «Ветер крепчает». Основной мотив темы Полета-Мечты



Пример 36. Музыка к фильму «Ветер крепчает». Тема любви Дзиро и Наоко



Приложение 2

Иллюстративные материалы

Рисунок 1. Схема вертикального монтажа в "Александре Невском" Сергея Эйзенштейна

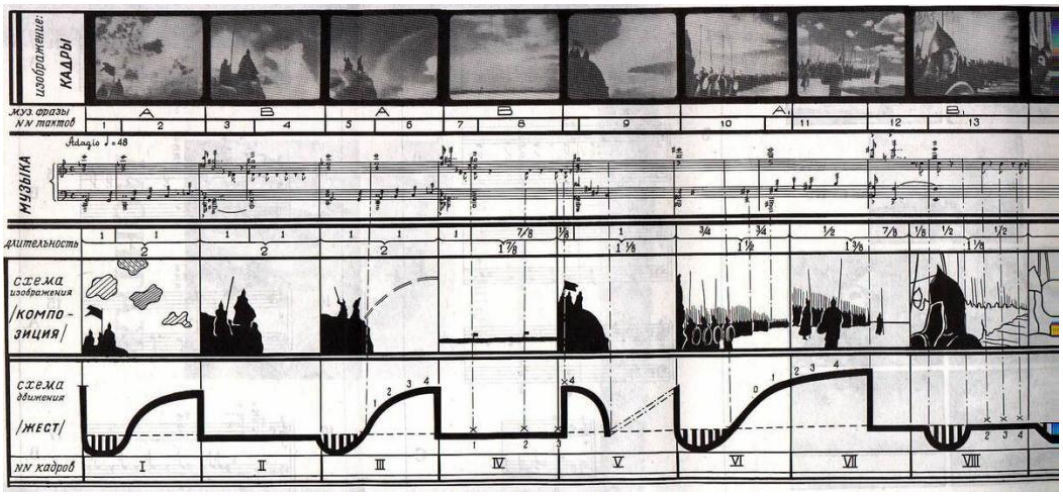


Рисунок 2. Официальный постер к фильму «Навсикая из Долины ветров»

Рисунок 3. Кадр из фильма «Навсикая из Долины ветров». Ядовитый лес Фукай

Рисунок 4. Кадр из фильма «Навсикая из Долины ветров». Гибель и воскрешение Навсикаи

Рисунок 5. Кадр из фильма «Навсикая из Долины ветров». Полет Навсикаи на глайдере

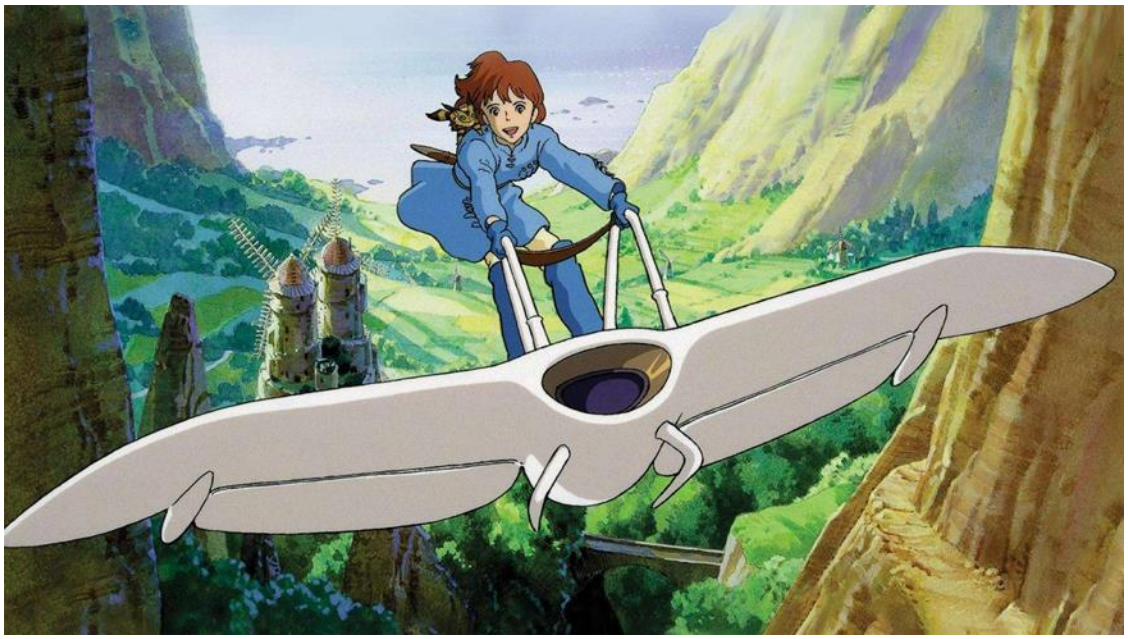


Рисунок 6. Официальный постер фильма «Небесный замок Лапута»

Рисунок 7. Кадр из фильма «Небесный замок Лапута». Утренняя побудка Пазу

Рисунок 8. Кадр из фильма «Небесный замок Лапута». Замок воспаряет в небо

Рисунок 9. Логотип студии Ghibli

Рисунок 10. CD диск альбома «Мой сосед Тоторо: коллекция песен в образах» (*«My Neighbor Totoro. Image Song Collection»*)

Рисунок 11. Плюшевые игрушки Тоторо

Рисунок 12. Кадр из фильма «Мой сосед Тоторо»

Рисунок 13. Кадр из фильма «Мой сосед Тоторо». Тоторо, Мэй, Сацуки и маленькие тоторо

Рисунок 14. Кадр из фильма «Мой сосед Тоторо». Мэй и Сацуки увидели чернушек

Рисунок 15. Кадр из фильма «Мой сосед Тоторо». Котобус, Тоторо, Сацуки и Мэй

Рисунок 16. Ударные инструменты японской классической музыки гагаку: сёко (鉦鼓), небольшой металлический гонг и цури-дайко (釣太鼓), большой двусторонний барабан на платформе

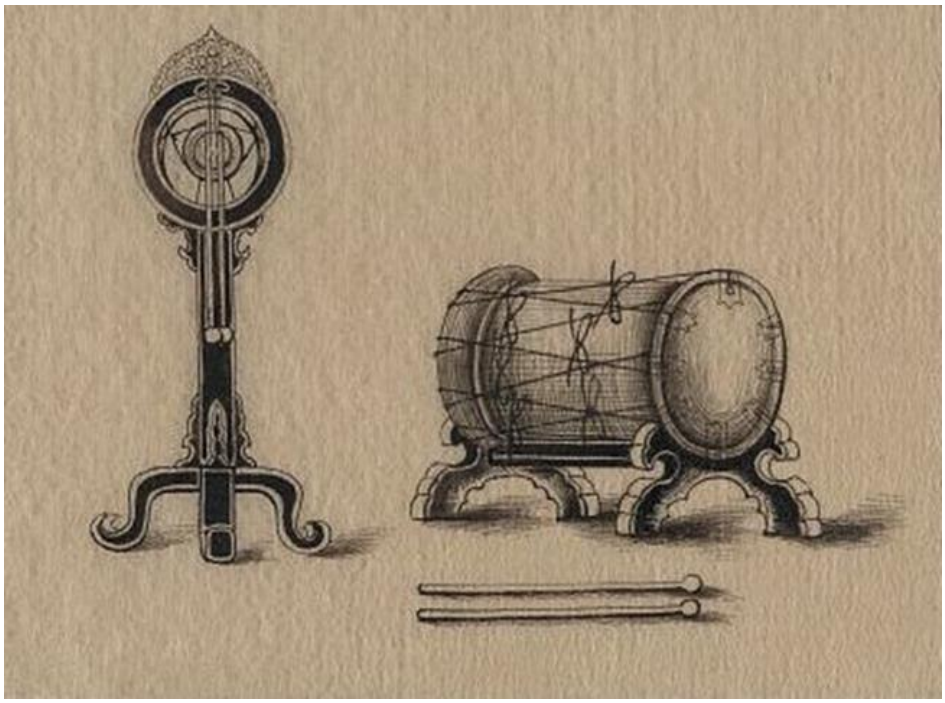


Рисунок 17. Кадр из фильма «Мой сосед Тоторо». Маленький тоторо

Рисунок 18. Кадр из фильма «Мой сосед Тоторо». Мэй и Тоторо

Рисунок 19. Кадр из фильма «Мой сосед Тоторо». Тоторо, Сацуки и Мэй на автобусной остановке

Рисунок 20. Кадр из фильма «Мой сосед Тоторо». Тоторо играет на флейте-окарине

Рисунок 21. Флейта-окарина

Рисунок 22. Автограф Миядзаки на эскизе к фильму «Мой сосед Тоторо»

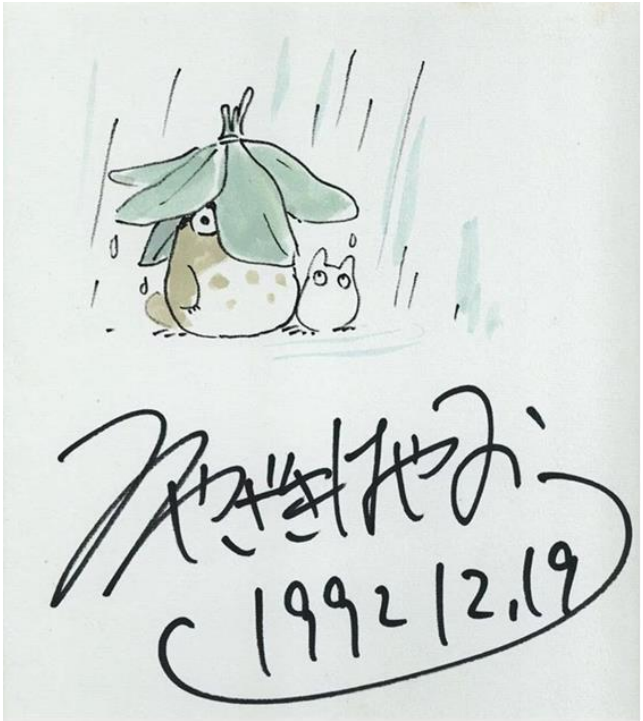


Рисунок 23. Официальный постер фильма «Унесенные призраками»

Рисунки 24, 25. Кадры из фильма «Унесенные призраками». Превращение родителей в свиней

Рисунок 26. Кадр из фильма «Унесенные призраками». Хозяйка купальни Юбаба

Рисунок 27. Японская певица и композитор Юми Кимуро

Рисунок 28. Официальный постер фильма «Ходячий замок Хаула»

Рисунок 29. Кадр из фильма «Ходячий замок Хаула». Замок Хаула

Рисунок 30. Кадр из фильма «Ходячий замок Хаула». Превращение Софи в старуху

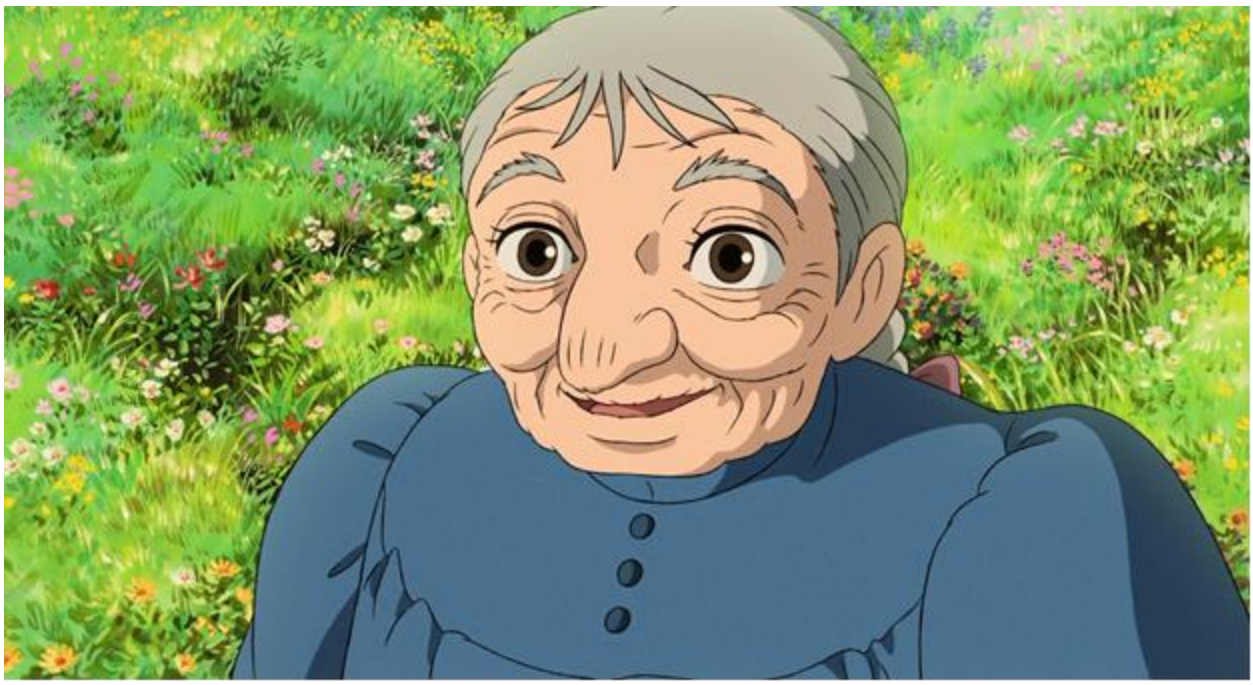


Рисунок 31. Официальный постер фильма «Ветер крепчает»

Рисунок 32. Официальный постер фильма «Ветер крепчает»

Рисунок 33. Кадр из фильма «Ветер крепчает»

Рисунок 34. Кадр из фильма «Ветер крепчает»

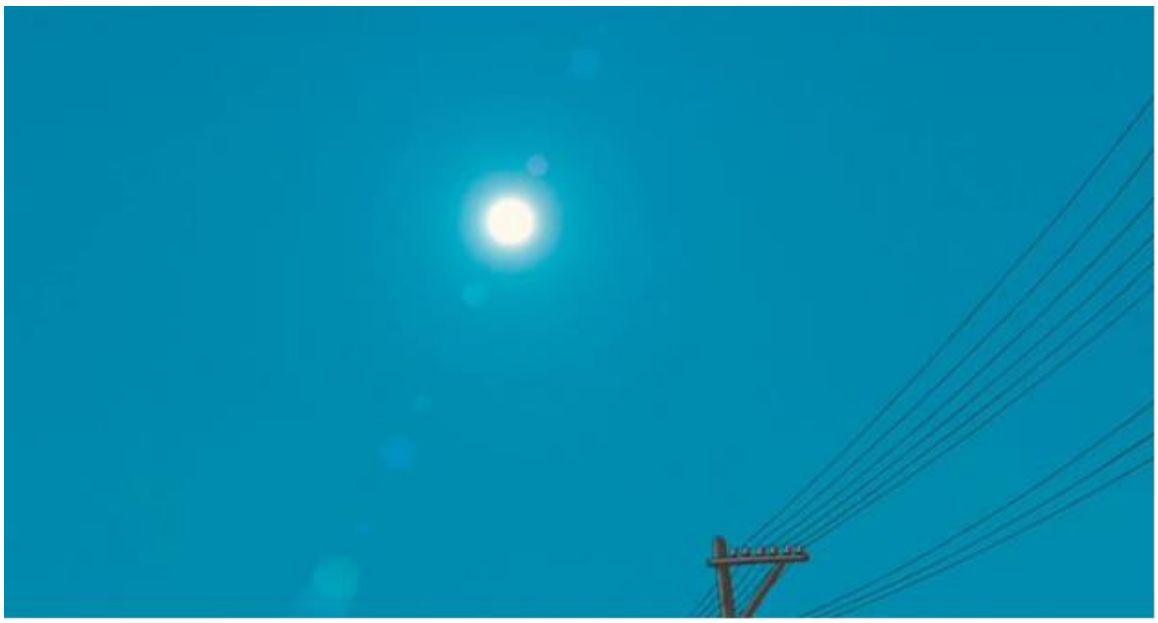


Рисунок 35. Кадр из фильма «Ветер крепчает»

Рисунок 36. Кадр из фильма «Ветер крепчает»

Рисунок 37. Кадр из фильма «Ветер крепчает»

Рисунок 38. Кадр из фильма «Ветер крепчает»

Рисунок 39. Кадр из фильма «Ветер крепчает»

Рисунок 40. Кадр из фильма «Ветер крепчает». Наоко и Дзиро

Рисунок 41. Кадр из фильма «Ветер крепчает». Дзиро летит на самодельном самолете

Рисунок 42. Кадр из фильма «Ветер крепчает». Дзиро и Капрони

Рисунок 43. Кадр из фильма «Ветер крепчает». Великое землетрясение Канто 1923 года

Рисунок 44. Кадр из фильма «Ветер крепчает». Сцена землетрясения

Рисунок 45. Кадр из фильма «Ветер крепчает». Курорт Каруидзавы. Встреча Дзиро и Наоко

Рисунок 46. Кадр из фильма «Ветер крепчает». Касторп, загадочный немецкий гость в отеле

Рисунок 47. Кадр из фильма «Ветер крепчает». Касторп садится за пианино и для группы японских и западных гостей, в числе которых Дзиро и отец Наоко, исполняет песню *«Das Gibt's nur Einmal» (*«Это бывает только раз»*)*

Приложение 3

Список видеоисточников

1. Joe Hisaishi in Budokan — Studio Ghibli 25 Years Concert — Юбилейный концерт в честь 25-летия студии Ghibli (2008) — URL:https://yandex.ru/video/preview/16955704355425078622 (Дата обращения: 26.09.2025)

2. Концерт Дзё Хисаиси (2018 год) Китай. Хаяо Миядзаки / Music Joe Hisaishi / концерт Дзё Хисаиси (2018 год) Китай. — URL: https://thewikihow.com/video_QDXobZA73h8 (Дата обращения: 7.09.2025)

3. Царство грёз и безумия / The Kingdom of Dreams and Madness (RUS). [Видеозапись]: документальный фильм / автор сценария и режиссер Мами Сунада, 2013. — URL: https://yandex.ru/video/preview/?filmId=18099188743358150284&text=«Царство+Грёз+и+Безумия»+%28«The+Kingdom+of+Dreams+and+Madness»%29 (Дата обращения: 16.09.2025)

4. Телевизионная передача «Сати. Нескучная классика. Юрий Норштейн». Эфир от 19.05.2025. — URL: https://smotrim.ru/video/2974181 (Дата обращения: 19.09.2025)

5. 風の谷のナウシカ (англ. Nausicaä of the Valley of the Wind / Навсикая из Долины Ветров) — 1984. — URL: https://share.google/q3YXF2VUm5aeidaRM (Дата обращения: 19.09.2025)

6. 天空の城ラピュタ (англ. Laputa: The Castle in the Sky / Небесный замок Лапута) — 1986. — URL: https://anisub.tv/anime/tenkuu-no-shiro-laputa?utm-source=reddit&lang=en (Дата обращения: 19.09.2025)

7. となりのトトロ(англ. My Neighbor Totoro / Мой сосед Тоторо) — 1988. — URL: https://anisub.tv/anime/tonari_no_totoro (Дата обращения: 19.09.2025)

8. 千と千尋の神隠し (англ. Spirited Away / Унесенные призраками) — 2001. — URL: https://anisub.tv/anime/spirited_away (Дата обращения: 19.09.2025)

9. ハウルの動く城 (англ. Howl`s Moving Castle / Ходячий замок Хаула) — 2004. — URL: https://anisub.tv/anime/howl_no_ugoku_shiro (Дата обращения: 19.09.2025)

10. 風立ちぬ (англ. The Wind Rises / Ветер крепчает) — 2013. — URL: https://share.google/EPD7eI6c4nMopU7MV (Дата обращения: 19.09.2025)