

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*

**Лю Женвей**

**ПОП–МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ АНИМАЦИИ:  
ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА  
(НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ)**

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

2025

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1. Поп–музыка в контексте анимации</b> .....	19
1.1. Поп–музыка как явление массовой культуры. Американская поп–музыка и ее лидирующие позиции в мировой поп–культуре .....	19
1.2. Вклад диснеевской анимастудии в разработку методов звукозрительного синтеза (1920–1980–е годы) .....	26
<b>Глава 2. Поп–музыка в полнометражных анимационных фильмах студии Уолта Диснея конца XX века</b> .....	34
2.1. Образно–смысловая и драматургическая функции поп–музыки в анимационных фильмах студии Уолта Диснея 1980–х годов. Первый анимационный мюзикл А. Менкена: поп–музыка как элемент полистилистической кинопартитуры.....	34
2.2. Кросскультурный подход художников и композиторов к введению поп–музыки в кинопартитуры анимационных картин студии Уолта Диснея 1990–х годов. Принципы формирования художественного синтеза аудио– и видеорядов избранных фильмов .....	50
<b>Глава 3. Поп–музыка в полнометражных анимационных фильмах начала XXI века</b> .....	100
3.1. Концептуальная и режиссирующая функция поп–музыки в анимационных картинах диснеевской студии начала 2000–х годов .....	100
3.2. Развитие принципов анимационного мюзикла и методов использования поп–музыки в кинопартитурах фильмов диснеевской студии 2010–х годов .....	122
3.3. Значение поп–музыки в концептосфере избранных	

западноевропейских и российских анимационных фильмов начала XXI века .....	135
<b>Заключение .....</b>	<b>161</b>
<b>Список литературы .....</b>	<b>174</b>
<b>Приложение 1. Нотные примеры .....</b>	<b>194</b>
<b>Приложение 2. Фотоматериалы .....</b>	<b>280</b>

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования** обусловлена неизменно высоким уровнем интереса современного зрителя к различным жанрам киноискусства, в том числе — к анимационным фильмам. Музыка играет важную роль в раскрытии художественного замысла сценариста и режиссера анимационного фильма. Немаловажное значение в создании музыкальной партитуры играет не только концепция фильма, но и следование «веяниям» времени. Выбор жанра, стиля музыки во многом обуславливается социокультурными факторами. Поп-музыка является одной из самых популярных областей современного искусства, что делает ее чрезвычайно востребованной в процессе создания саундтреков к анимационным фильмам.

В фильмах американских, европейских и российских анимастудий рубежа XX–XXI вв. укрепилась тенденция усиления концептуальной и драматургической значимости музыкального ряда фильмов. Именно музыка способствовала сближению и раскрытию смысловых линий анимационных картин, направляла внимание зрителя с экранного действия на экранное звучание, делая аудиальный тип восприятия соположенным с визуальным, а порой и доминирующим в процессе постижения художественного замысла фильмов.

Период 1980–2020-х гг. стал временем завершения этапа развития киноискусства прошедшего столетия и формирования его современного облика. На пересечении традиций и новаций были созданы многочисленные шедевры анимационного жанра. Изучение музыкального ряда популярных полнометражных и короткометражных анимационных фильмов ведущих мировых киностудий позволило охарактеризовать методы работы композиторов над музыкальными партитурами, определить роль поп-музыки в раскрытии сюжетных коллизий, выявить тенденции развития современного массового искусства, что обуславливает **актуальность проведенного исследования.**

**Степень разработанности темы исследования.** Обращение к феномену поп–музыки как явлению массовой культуры характерно не только для музыковедения (труды Г. М. Шнеерсона<sup>1</sup>, А. М. Цукера<sup>2</sup>, Т. В. Чередниченко<sup>3</sup>) или социологии музыки (работы А. Н. Сохора<sup>4</sup>, С. Фрита<sup>5</sup>, И. В. Троцук и А. М. Карповой<sup>6</sup> и др.). Ценными источниками для осмысления явления поп–музыки служат исследования по эстетике, философии, экономике, психологии (труды Т. В. Адорно<sup>7</sup>, С. Е. Можнягуна<sup>8</sup>, М. Куртова<sup>9</sup>, А. В. Шейко<sup>10</sup>, О. К. Михельсон и Н. С. Полякова<sup>11</sup>, Е. В. Семенченко<sup>12</sup> и др.).

Уже в первых работах (1920–1940–е гг.) по изучению роли звука в кино была дана высокая оценка его потенциала в раскрытии экранного образа и эволюции киноязыка, введены понятия, подчеркивающие специфику звука в кинотексте: «звукоразительный контрапункт» (С. М. Эйзенштейн<sup>13</sup>),

---

1 Шнеерсон Г. М. Поп–музыка в действии // Советская музыка. 1974. № 1. С. 25–31.

2 Цукер А. М. Массовая музыка в пространстве культуры: очерки и статьи. М.: Композитор, 2024. 392 с. См. также: Цукер А. М. Единый мир музыки. Ростов–на–Дону : Изд–во РГК им. С.В. Рахманинова, 2003. 408 с.; Цукер А. М. Массовая музыка в системе академического музыкального образования // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2023. Вып. 32. С. 86–95; Цукер А. М. Массовая музыка и музыкальная критика // Южно–Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 25–33; Цукер А. М. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дис. ... д–ра иск. : 17.00.02. Москва, 1991. 50 с.; Цукер А. М. Массовая музыка в пространстве культуры: очерки и статьи. М.: Композитор, 2024. 392 с.

3 Чередниченко Т. В. Кризис общества — кризис искусства : Музыкальный «авангард» и поп–музыка в системе буржуазной идеологии. М.: Музыка, 1985. 191 с.

4 Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. М.: Сов. композитор, 1975. 202 с.

5 Frith S. Taking popular music seriously : selected essays. Aldershot, Hants. ; Burlington, VT : Ashgate, cop. 2007. XVI. 343 p.

6 Троцук И. В., Карпова А. М. Поп–культура как фактор социализации: возможности эмпирического анализа // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2010. № 1. С. 96–107.

7 Адорно Т. В. Избранное: социология музыки. М.–СПб.: Университетская книга, 1999. 445 с.

8 Можнягун С.Е. Киев : Мистецтво, 1981. 151 с.

9 Куртов М. Поподицея. Опыт технотеологического прочтения поп–музыки // Логос. 2016. № 4. С. 95–118.

10 Шейко А. В. Российский рынок популярной музыки: Структура, функционирование, пути развития : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 24.00.01. Москва, 1999. 25 с.

11 Михельсон О. К., Поляков Н. С. Современная популярная музыка и новая религиозность // Russian Journal of Education and Psychology. 2015. № 2 (46). С. 191–206.

12 Семенченко Е. В. Поп–музыка как социально–психологическое явление: теоретический аспект // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. 2015. № 12 (62): в 4–х ч. Ч. I. С. 183.

<sup>13</sup> Эйзенштейн С. М. Будущее звуковой фильмы. Заявка / Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 тт. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 316.

«акустическая атмосфера» и «звуковой крупный план» (Б. Балаш<sup>14</sup>), разработаны методы анализа синхронного и асинхронного звукового ряда в кинотексте (С. М. Эйзенштейн<sup>15</sup>, В. И. Пудовкин<sup>16</sup>).

Разработка методики анализа звукозрительного синтеза в музыкальном театре, художественном и анимационном кино была продолжена в дальнейшем, что способствовало накоплению методов анализа киноязыка, способов интерпретации кинотекстов. В данной области отметим ряд научных работ второй половины XX – XXI вв., многие положения которых обладают особой актуальностью в рамках авторской концепции: монографии, диссертационные исследования, научные статьи историков кино, искусствоведов и культурологов Э. Л. Фрид<sup>17</sup>, В. А. Васиной-Гроссман<sup>18</sup>, И. С. Бегизовой<sup>19</sup>, М. Б. Ямпольского<sup>20</sup>, Н. А. Изволова<sup>21</sup>, Р. А. Казаряна<sup>22</sup>, С. С. Севастьяновой<sup>23</sup>, В. Ф. Познина<sup>24</sup>, О. Л. Булгаковой<sup>25</sup>, Т. Ф. Шак<sup>26</sup>, Ю. В. Михеевой<sup>27</sup>, С. В. Лавровой<sup>28</sup>, Т. А. Сапегинной<sup>29</sup>,

<sup>14</sup> Балаш Б. Звуковое кино / Балаш, Б. Искусство кино. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 118–154.

<sup>15</sup> Эйзенштейн, С. М. Синхронность и асинхронность // Эйзенштейн С. М. Монтаж / Сост., автор предисл. и комм. Н.И. Клейман. М.: Музей кино, 2000. С. 336–341.

<sup>16</sup> Пудовкин В. И. К вопросу звукового начала в фильме // Пудовкин В. И. Собрание сочинений. В 3-х тт. Т.1. М.: Искусство, 1974. С. 133–136.

<sup>17</sup> Фрид Э. Л. Музыка в советском кино. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Ленинград : Музыка, 1967. 200 с.

<sup>18</sup> Васина–Гроссман В. А. Заметки о музыкальной драматургии фильма // Вопросы киноискусства. Вып. 10. М.: Наука, 1967. С. 209–225.

<sup>19</sup> Бегизова И. С. Взаимодействие музыки и изображения в образной структуре мультипликационного фильма : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02, 17.00.03. Тбилиси, 1985. 177 с.

<sup>20</sup> Ямпольский М. Б. Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. 1992. № 15. С. 80–110.

<sup>21</sup> Изволов, Н. А. Феномен кино. История и теория. М.: ЭГСИ, 2001. 320 с.

<sup>22</sup> Казарян, Р. А. Акустическое опосредование кадра // Киноведческие записки. 1992. №13. С. 21–25.

<sup>23</sup> Севастьянова С. С. Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Казан. гос. консерватория им. Н.Г. Жиганова. Астрахань, 2004. 27 с.

<sup>24</sup> Познин В. Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты: автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.09. Санкт–Петербург, 2009. 46 с.

<sup>25</sup> Булгакова О. Л. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 320 с.

<sup>26</sup> 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. Москва: Научно–издательский центр «Московская консерватория», 2014. С. 21–32.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> Лаврова, С. В. Антитезы искусства Digital–эпохи: живое / настоящее vs роботизированное /

Е. А. Русиновой<sup>30</sup>, А. А. Деникина<sup>31</sup>, О. В. Горбатовой<sup>32</sup>, В. В. Демещенко<sup>33</sup>, В. А. Фоминой<sup>34</sup>, Е. В. Трапезниковой<sup>35</sup>, А. Я. Зайцева<sup>36</sup>. Важные выводы о типологии и эволюции экранных образов в аниматографии содержатся в работах Т. К. Егоровой<sup>37</sup>, Н. Г. Кривули<sup>38</sup>, Е. А. Попова<sup>39</sup>. Поэтика современной киномузыки изучена в работах И. М. Шиловой<sup>40</sup>, И. Г. Хангельдиевой<sup>41</sup>, Е. А. Калининой<sup>42</sup>, Н. Г. Кононенко<sup>43</sup>, С. А. Уварова<sup>44</sup>, С. И. Савенко<sup>45</sup>, А. В. Богдановой<sup>46</sup>, А. Ф. Мирошкиной<sup>47</sup>,

---

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 государственного университета. Серия : Гуманитарные науки. 2023. Том 16. № 8. С. 1323–1330.

<sup>29</sup> *Сапегина Т. А.* Классическая музыка в американской и европейской анимации первой половины XX века: дисс... канд. иск. : 5.10.3. Москва, 2024. 253 с.

<sup>30</sup> *Русинова Е. А.* Формирование звуковых пространств в кинематографе. Дисс... доктора искусствоведения: 17.00.03. Москва, 2021. 308 с.

<sup>31</sup> *Деникин А. А.* Модель диегетического анализа звука в экранных медиа // ЭНЖ "Медиамузыка". № 2 (2013). URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/2\\_5.html?ysclid=mh6jwlb0v54722](http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html?ysclid=mh6jwlb0v54722) (дата обращения: 25.08.2025)

<sup>32</sup> *Горбатова, О. В.* Диалог в пространстве визуальной культуры: на примере анимации и кинематографа : дисс. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Горбатова Олеся Васильевна. Краснодар, 2016. 173 с.

<sup>33</sup> *Демещенко В. В.* Взаимодействие звука и изображения в современном кинематографическом пространстве // European Journal of Arts. 2016. № 3. С. 9–14.

<sup>34</sup> *Фомина В. А.* Драматургические модели современной анимации: на материале российского кукольного кино : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Москва, 2012. 28 с.

<sup>35</sup> *Трапезникова Е. В.* Эволюция образа художественного пространства в российской анимации: 1985–2014 гг. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Москва, 2015. 179 с.

<sup>36</sup> *Зайцев А. Я.* Эстетические и технологические аспекты развития художественной формы российских анимационных фильмов 1990–х – 2020–х гг. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 5.10.3. Москва, 2024. 30 с.

<sup>37</sup> *Егорова Т. К.* Музыка советского фильма: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 1998. 463 с.

<sup>38</sup> *Кривуля Н. Г.* Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.03. Москва, 2009. 60 с.

<sup>39</sup> *Попов Е. А.* Анимационное произведение: типология и эволюция образных средств : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.09. Санкт–Петербург, 2011. 24 с.

<sup>40</sup> *Шилова И. М.* Фильм и его музыка. Москва: Советский композитор, 1973. 230 с.

<sup>41</sup> *Хангельдиева И. Г.* Музыка, театр, кино, телевидение (О музыкальной выразительности полифонических искусств). М.: Советский композитор, 1991. 154 с.

<sup>42</sup> *Калинина Е. А.* Музыка в творчестве Ингмара Бергмана: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2010. 22 с.

<sup>43</sup> *Кононенко Н. Г.* Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс Традиция, 2011. 288 с.

<sup>44</sup> *Уваров С. А.* Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Издательский дом «Классика– XXI», 2011. 160 с.

<sup>45</sup> *Савенко С. И.* Кино и симфония // Проблемы традиции и новаторства в советской музыке 1970–1980: сб. трудов МГПИ им. Гнесиных / сост. А. М. Гольцман, М. Е. Тараканов. Вып. 82. М.: МГПИ им. Гнесиных, 1982. С. 30–53.

Ю. Г. Цицишвили<sup>48</sup>, А. В. Тавризяна<sup>49</sup>, Дж. Берта<sup>50</sup>, М. Кука<sup>51</sup>, Р. Хикмана<sup>52</sup>, С. Мичели<sup>53</sup> и др.

На протяжении XX в. ведущую роль в создании музыкальных анимационных фильмов играла созданная в 1923 г. студия братьев Уолта и Роя Дисней («Disney Brothers Cartoon Studio», переименованная в 1929 г. в студию «Walt Disney Productions», а позднее, начиная с 1980-х гг., превратившаяся в мегакорпорацию «Walt Disney Studios»). На сегодняшний день можно отметить накопление значительного корпуса биографической и исследовательской литературы, посвященной личности У. Диснея и деятельности его студии «The Walt Disney Company». Лидерство в данной сфере удерживают американские авторы. История студии У. Диснея освещается в монографии Д. Миллера-Диснея (1957<sup>54</sup>), эволюция образности создаваемых художниками студии фильмов — в исследовании Ч. Финча «Искусство Уолта Диснея: от Микки Мауса до Волшебных королевств» (1973<sup>55</sup>). В 2003 г. вышла масштабная монография М. Баррьера «Голливудские мультфильмы: американская анимация в золотой век»<sup>56</sup>. В ней автор подробно описывает процесс создания художниками ведущих американских анимастудий популярных персонажей короткометражных анимационных сериалов 1930–1950-х гг.: Багза Банни («Leon Schlesinger Productions»), Бетти Буп («Paramount Pictures»), Микки Мауса

<sup>46</sup> Богданова А. В. О киномузыке Альфреда Шнитке: художественные фильмы. М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2015. 150 с.

<sup>47</sup> Мирошкина А. Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: автореф. дисс... канд. иск. : 17.00.02. Магнитогорск, 2017. 26 с.

<sup>48</sup> Цицишвили Ю. Г. Музыка как драматургический фактор в киноинтерпретациях романов Ф. М. Достоевского: дисс... канд. иск. : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2013. 208 с.

<sup>49</sup> Тавризян А. В. Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана : дисс... канд. иск. : 17.00.02. Москва, 2019. 277 с.

<sup>50</sup> Burt G. The Art of Film Music. Boston: Northeastern University Press, 1994. 266 p.

<sup>51</sup> Cooke M. A History of Film Music. N.Y.; Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2008. 584 p.

<sup>52</sup> Hickman R. Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music. N.Y.: W.W. Norton, 2006. 526 p.

<sup>53</sup> Miceli S. Film Music: History, Aesthetic–Analysis, Typologies. Ricordi LIM, 2013. 836 p.

<sup>54</sup> Miller–Disney D. The Story of Walt Disney. New–York: Odhams Press, 1957. 247 p.

<sup>55</sup> Finch Ch. The art of Walt Disney: from Mickey Mouse to the Magic Kingdoms. New–York, 1973. 458 p.

<sup>56</sup> Barrier M. Hollywood Cartoons: American Animation in Its Gold Age. Oxford university Press, 2003. 672 p.

(«The Walt Disney Company»), Хитрого койота Вайла И («Warner Bros. Pictures»). Ценные фактологические сведения содержатся в монографиях «Война за империю Disney» Джеймса Б. Стюарта (2006<sup>57</sup>) и «Уолт Дисней» М. Бесси (1970<sup>58</sup>). Труд французского автора М. Бесси продолжает линию европейских исследований творчества У. Диснея, среди которых отметим также тематический труд Р. Бенаюна, посвященный персонажам обезьян в создаваемых студией анимационных фильмах<sup>59</sup>. Польский киновед Е. Тёплиц неоднократно обращался в личности У. Диснея, отмечая его выдающуюся роль в развитии мирового киноискусства<sup>60</sup>.

В изучении творчества У. Диснея отметим роль Э. М. Арнольди — крупнейшего советского киноведа, одного из лучших специалистов по зарубежному кино в российской науке середины XX в. В монографии «Жизнь и сказки Уолта Диснея» (1968<sup>61</sup>) Э. С. Арнольди излагает ценную информацию о коллективе американской анимастудии, повествует об истории создания популярных диснеевских фильмов. К личности и творчеству У. Диснея обращался один из пионеров советской анимации — И. П. Иванов-Вано, художник, сценарист и режиссер, вице-президент Международной ассоциации мультипликационного кино. Его полнометражный фильм «Конек-горбунок» (1947) вызвал восхищение У. Диснея и вошел в фонд студии как ценное учебное пособие<sup>62</sup>. Однако И. П. Иванов-Вано достаточно критично вызывался о творческом методе У. Диснея. В частности, в цикле лекций, опубликованных в 1967 г. под общим названием «Мультипликация вчера и сегодня» Иванов-Вано отмечает техническое несовершенство диснеевского фильма «Алиса в стране чудес»

<sup>57</sup> *Стюарт Джеймс Б.* Война за империю Disney: Пер. с англ. М.: Альпина Бизнес Букс, 2006. 638 с. Пер. изд.: Stewart James B. Disney War. New York, 2005.

<sup>58</sup> *Bessy M.* Walt Disney — Paris, Ed. Seghers, 1970. 185 p.

<sup>59</sup> *Benayoun R.* Le dessin anime apes Walt Disney. Paris, Jean-Jaques Pauvert editeur, 1961. 174 p.

<sup>60</sup> *Теплиц Еж.* История киноискусства (1928–1933) / Пер. с польского. М.: Прогресс, 1971. 280 с. См. также: Теплиц Еж. Кино и телевидение в США. М.: Искусство, 1966. 304 с. Теплиц Еж. Мастер рисованного фильма Уолт Дисней II История киноискусства (1928–1933). М.: Прогресс, 1971. С. 129–139.

<sup>61</sup> *Арнольди Э. М.* Жизнь и сказки Уолта Диснея. Л.: Искусство, 1968. 211 с.

<sup>62</sup> *Rollberg Peter.* Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema (англ.) // George Washington University. 2016. P. 328

и отмечает, что опыты Диснея (в частности, в области комбинированных съемок) были не слишком известны в СССР, но, тем не менее, американская и советская анимация двигались в одном направлении, особенно в плане поиска новых технических средств выразительности<sup>63</sup>. Своеобразие художественных поисков советских аниматоров выявлено в статье «Дисней в стране советов, 1930 годы» В. Познера, раскрывающего остроту полемики в профессиональной среде по поводу идеологии, воспитательной функции мультфильмов, поиску оригинального типажа персонажей, основывающихся на классических и народных традициях<sup>64</sup>.

Отдавая дань достижениям выдающегося мастера анимационного кино доктор искусствоведения С. В. Асенин в монографии «Уолт Дисней: Тайны рисованного киномира» (1995), все же отмечает, что «эпоха Диснея — вчерашний день мультипликации» и утверждает, что не критичное отношение к творчеству американского режиссера может стать препятствием для дальнейшего развития искусства кино<sup>65</sup>. Особенно ценным в данном труде является оценка и характеристика технических и художественных достижений европейских и советских операторов, художников.

Всплеск интереса к личности У. Диснея в российской прессе во многом был обусловлен 100-летним юбилеем выдающегося кинематографиста, мультипликатора в 2001 г. В это время было опубликовано множество газетных и журнальных статей российских авторов, освещающих роль У. Диснея в создании «мультгероев Америки» (В. Гаков<sup>66</sup>, А. Зубков<sup>67</sup>, Ю. Кирильченко<sup>68</sup>, М. Костюкевич<sup>69</sup>, А. Мунипов<sup>70</sup>, Н. Овчинникова<sup>71</sup>,

<sup>63</sup> *Иванов–Вано И. П.* Мультипликация вчера и сегодня (Из лекций, прочит. на худож. фак. ВГИК) / Всесоюз. гос. ин–т кинематографии. Кафедра мастерства художника кино и телевидения. Москва, 1974. С. 19.

<sup>64</sup> *Познер В.* Дисней в стране советов, 1930 годы // *Детские чтения.* 2019. С. 341.

<sup>65</sup> *Асенин С. В.* Уолт Дисней : Тайны рисованного киномира. М.: Искусство, 1995. С. 36.

<sup>66</sup> *Гаков В.* Мультгерой Америки : [5 дек.2001 г. исполняется сто лет со дня рождения Уолта Диснея] // *Коммерсантъ–Деньги.* 2001. № 48. С. 59–64.

<sup>67</sup> *Зубков А.* Дисней породил мышь : [амер. кинорежиссер–мультипликатор Уолт Дисней] // *Сельская новь.* 2000. № 9. С. 29–31.

<sup>68</sup> *Кирильченко Ю.* Уолт Дисней. Все началось с мыши : [к 100–летию со дня рождения кудесника мультипликации Уолта Диснея] // *Эхо планеты.* 2002. № 4. С. 26–32.

А. Петров<sup>72</sup>, Н. Радулова<sup>73</sup>, В. Сомов<sup>74</sup>, Т. Федосеева<sup>75</sup>), популяризирующих факты его биографии и творческой деятельности (Н. Иванова<sup>76</sup>, Л. Дьяков<sup>77</sup>, Д. Зайпс<sup>78</sup>, Н. Хибин<sup>79</sup>, И. Якушев<sup>80</sup>, А. Ярцев<sup>81</sup>, К. Еловский<sup>82</sup>, Н. Малюкова<sup>83</sup>, А. Александрова<sup>84</sup>). Среди статей, посвященных творчеству диснеевской студии, отметим специфические изыскания по анализу лингвокультурного типажа ведущих персонажей фильмов (А. В. Валяйбоб<sup>85</sup>), числовых аллюзий в их названиях (Ю. Е. Кочнева<sup>86</sup>).

В начале XXI в. в российской науке стали появляться статьи, посвященные анализу музыкального ряда диснеевских анимационных фильмов. В статье О. В. Горбатовой (2015<sup>87</sup>) рассматривается отдельный пример раннего творчества диснеевской анимастудии («Гадкий утенок»,

---

<sup>69</sup> Костюкевич М. Мышиный король мультипликации : [великому сказочнику Уолту Диснею — 100 лет] // Московский комсомолец. 2001. 5 дек. С. 4.

<sup>70</sup> Мунипов А. Мышиный король : [100 лет Уолту Диснею] // Vogue. 2001. № 12. С. 332–337.

<sup>71</sup> Овчинникова Н. Папа Микки Мауса. 7 мифов об Уолте Диснее // Вокруг света. 2020. № 1. С. 110–114.

<sup>72</sup> Петров А. Мышиный король // IMPERIAL. 1997. № 4. С. 50–55.

<sup>73</sup> Радулова Н. Уолт Дисней: Я Микки посвятил народу своему... // Огонек. 2001. № 49. С. 52–54.

<sup>74</sup> Сомов В. Повелитель мышей : [Уолт Дисней] // Семья. 2005. № 45. С. 22–23.

<sup>75</sup> Федосеева Т. Волшебный мир Disney // Счастливые родители. 2013. № 5. С. 48–49.

<sup>76</sup> Иванова Н. Уолт Дисней — дома и на работе // Семья. 2002. № 26. С. 20.

<sup>77</sup> Дьяков Л. Уолт Дисней — художник и бизнесмен // Художественный совет. 2006. № 2. С. 54.

<sup>78</sup> Зайпс Д. Разрушая чары Диснея // Детские чтения. 2013. С. 38–62.

<sup>79</sup> Хиббин Н. Уолт Дисней не умел рисовать // Советская культура. 1970. 29 января. С. 4.

<sup>80</sup> Якушев И. Забор Тома Сойера : 110 лет назад родился Уолт Дисней // Медицинская газета. 2011. 7 декабря (№ 94). С. 15.

<sup>81</sup> Ярцев А. Уолт Дисней. Диктатор сказочной страны // Семь дней. 2000. ноябрь–декабрь (№ 48). С. 54–59.

<sup>82</sup> Еловский К. «Уолт Дисней» отмечает юбилей // Эхо планеты. 2008. № 40. С. 61.

<sup>83</sup> Малюкова Л. Уолт–стрит [дорога в детство им. У. Диснея] // Новая газета. 2001. 6–9 дек. С. 12.

<sup>84</sup> Александрова А. Ю. Уолтер Элайас Дисней (5. 12. 1901–15. 12. 1966) // Современные проблемы сервиса и туризма. 2008. № 1. С. 7–17.

<sup>85</sup> Валяйбоб А. В. Эволюция лингвокультурного типажа «Принцесса Диснея» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2017. № 3. С. 90–93.

<sup>86</sup> Кочнева Ю. Е. Числовая аллюзия в заголовках мультипликационных фильмов Уолта Диснея // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 7. С. 34 — 36.

<sup>87</sup> Горбатова О. В. Музыка в контексте анимации (на примере «Гадкого утенка» У. Диснея) // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-v-kontekste-animatsii-na-primere-gadkogo-utenka-u-disneya> (дата обращения: 22.01.2022)

1932), обзорная статья М. А. Угольниковой (2020<sup>88</sup>) содержит примеры введения академической музыки в фильмы данного творческого коллектива.

Несмотря на большой свод теоретических работ, посвященных различным аспектам звуковых пространств кинофильмов, отметим на сегодняшний день существенный недостаток масштабных исследований, посвященных анализу феномена киномузыки на современном этапе ее развития. Одной из малоизученных тем является проблематика использования поп-музыки в анимационных фильмах рубежа XX–XXI в., что обуславливает новизну и актуальность данной работы.

**Объект исследования** — музыкальный ряд американских, европейских и российских анимационных фильмов рубежа XX–XXI веков.

**Предмет исследования** — сфера поп-музыки в музыкальной партитуре анимационных фильмов рубежа XX–XXI вв., ее жанрово-стилевая природа, драматургическая, композиционная и образно-символическая роль в раскрытии экранного образа.

**Цель исследования** заключается в выявлении драматургического, композиционного и семантического значения поп-музыки в саундтреках анимационных фильмов ведущих мировых киностудий, определение своеобразия построения музыкальных партитур фильмов на основе традиций, сформировавшихся в рамках кинематографических школ.

Объект, предмет и цель исследования обуславливают необходимость постановки и решения следующих **задач**:

— рассмотреть поп-музыку как явление массовой культуры, выявить факторы, обусловившие доминирующие позиции американской поп-музыки в контексте мировой поп-индустрии;

— охарактеризовать вклад диснеевской анимастудии в разработку методов звукозрительного синтеза (1920–1980-е гг.) проанализировать и обобщить факторы изменения стратегии режиссеров, сценаристов и композиторов по

---

88 Угольникова М. А. Дисней и классическая музыка [Электронный ресурс] // Интернет-портал «Sound Out». 01.05.2020. URL: <https://www.soundout.ru/post/disney-i-klassicheskaya-muzyka> (дата обращения: 23.12.2021)

выстраиванию механизмов взаимодействия видео– и аудиорядов анимационных фильмов;

— определить образно–смысловые и драматургические функции поп–музыки в аудиоряде анимационных мюзиклов рубежа XX–XXI вв., выявить использование в них приемов бродвейского мюзикла, определить константные черты композиторского метода одного из основных авторов киномузыки к фильмам данного периода — Алана Менкена;

— выявить основные функции поп–музыки в анимационных картинах диснеевской студии начала 2000–х годов;

— обосновать кросскультурный подход художников и композиторов диснеевской студии к созданию экранных образов и музыки в полнометражных анимационных фильмах рубежа XX–XXI вв., представить полиморфизм в качестве ведущей стилевой характеристики анимационных фильмов студии У. Диснея рубежа XX–XXI вв.,

— проследить развитие принципов анимационного мюзикла и методов использования поп–музыки в кинопартитурах фильмов диснеевской студии 2010–х годов;

— выявить стилевые и жанровые особенности поп–композиций из саундтреков к анимационным картинам рубежа XX–XXI вв. европейских студий, обосновать их значение в построении «эмоциональной карты» фильма и реализации художественного замысла;

— рассмотреть метаморфозы поп–стиля в саундтреках анимационных фильмов рубежа XX–XXI вв. российских киностудий.

**Теоретико–методологические основы исследования.** Изучение особенностей введения поп–музыки в кинопартитуры анимационных фильмов рубежа XX–XXI вв. предопределило обращение к концептам, содержащимся в трудах по истории и теории поп–музыки (Г. М. Шнеерсона, А. М. Цукера, Т. В. Чередниченко и др.).

В основе анализа взаимодействия аудио– и видеорядов в анимационных фильмах лежат теории эволюции и типологии экранных

образов в аниматографии (Н. Г. Кривуля, Е. А. Попов), идеи о звукозрительном синтезе в театре и кино, о роли звука в создании экранного времени и пространства (Э. Л. Фрид, И. С. Бегизова, С. С. Севастьянова, С. И. Савенко, В. Ф. Познин, Т. Ф. Шак, Т. А. Сапегина, Е. А. Русинова, А. А. Деникин, В. В. Демещенко и др.). Для понимания драматургических моделей и эстетико–технологических аспектов аниматографии были привлечены подходы, содержащиеся в трудах В. А. Фоминой, Е. В. Трапезниковой, А. Я. Зайцева.

Для освещения семантических особенностей поп–музыки в кинотексте избранных анимационных фильмов и понимания авторских художественных решений были использованы идеи, изложенные в трудах по поэтике современной киномузыки (Е. А. Калинина, Н. Г. Кононенко, С. А. Уваров, А. В. Богдановой, А. Ф. Мирошкина, Ю. Г. Цицишвили, А. В. Тавризян и др.).

**Методы исследования.** В диссертации использованы различные методы общенаучного и специализированного характера. Их комплексное применение, обусловленное широким кругом затрагиваемых в работе вопросов, обусловлено темой диссертации. Описательно–аналитический, философско–эстетический, компаративистский, музыковедческий, стилистический подходы позволили определить образно–символические, драматургические особенности использования поп–музыки в кинопартитурах полнометражных анимационных фильмов рубежа XX–XXI вв. с позиций истории, эстетики и технологии.

**Материалами исследования** стали саундтреки наиболее масштабных и художественно значимых анимационных фильмов мировых киностудий: — американской студии Уолта Диснея («Walt Disney Studios»): «Лис и Пес» («Fox and Hound», 1981), «Черный котел» («The Black Cauldron», 1985), «Оливер и компания» («Oliver & Company», 1988) «Русалочка» («The Little Mermaid», 1989), «Красавица и чудовище» (1991)», «Аладдин» («Aladdin», 1992), «Король Лев» («Lion King», 1994), «Покахонтас» («Pocahontas», 1995),

«Горбун из Нотр–Дама» («The Hunchback of Notre Dame», 1996), «Мулан» («Mulan», 1998)), «Планета сокровищ» («Treasure Planet», 2002), «Лило и Стич» («Lilo & Stitch», 2002), «Братец Медвежонок» («Brother Bear», 2003), «Тачки» («Cars», 2006), «В гости к Робинсонам» («Meet the Robinsons», 2007), «ВАЛЛ–И» («WALL–E», 2008), «Рапунцель: Запутанная история» («Tangled», 2010), «Холодное сердце» («Frozen», 2013), «Моана» («Moana», 2016);

— европейских и российских студий: «Монстр в Париже» («Un monstre à Paris», 2011), «Балерина» («Ballerina», 2016), «Сказ о Петре и Февронии» (2017), «Садко» (2018).

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Результатом технологических новшеств конца XX в. (совершенствование программ компьютерной графики, внедрение в кинопроизводство сложных систем многоканальной записи и воспроизведения звука) стало усложнение приемов взаимодействия видео– и аудиорядов фильмов, сдвиг от их синхронизации к десинхронизации и полифонизации (внедрение «зеркальных» форм перехода диегетического (внутрикадрового) экранного звука в недиегетический (закадровый) и обратно, и др.). Наиболее активно данная тенденция проявилась в фильмах студии У. Диснея, имеющей большой опыт в разработке разнообразных приемов звукозрительного синтеза в экранных искусствах. Следствием внедрения в кинотекст новаторских подходов в области музыкальной драматургии и звукозрительного синтеза становится усложнение семантической структуры экранных образов, дестабилизация процесса восприятия и актуализация внимания зрителя.

2. В анимационных фильмах рубежа XX–XXI вв. студии У. Диснея наиболее ярко проявилась тенденция усиления концептуальной и драматургической значимости музыкального ряда кинокартин и постепенной трансформации жанра анимационного мюзикла за счет усиления роли недиегетического экранного звучания, отхода от классико-романтической

стилистики музыкального языка в сторону мейнстримных направлений фолк-, рок- и поп-музыки.

3. В создании экранных образов диснеевских фильмов рубежа XX–XXI вв. выявлен кросскультурный подход, проявляющийся в уходе от этноцентрического способа реконструкции культурного своеобразия места действия и персонажей, в доминировании приемов творческой стилизации.

4. В качестве основы музыкальной драматургии полнометражных анимационных фильмов рубежа XX–XXI вв. выступают, как правило, поп-композиции, играющие особую роль в раскрытии художественного образа картины. Поп-музыка в саундтреках фильмов выступает, прежде всего, как средство привлечения широкой зрительской аудитории, осовременивания сюжетных линий, обеспечения медийного и коммерческого успеха кинокартин.

5. На рубеже XX–XXI вв. кинотекст часто становится интертекстом, включающим визуальные и музыкальные цитаты, в создании кинопартитуры фильмов все чаще привлекается команда авторов, формирующих полижанровый и полистилистический музыкальный ряд картин.

6. В саундтреках анимационных фильмов рубежа XX–XXI вв. спектр используемых стилевых разновидностей поп-музыки достигает особой полноты благодаря вовлечению различных фолк-направлений (кантри, шансон, этно-поп, фолк-рок, фолк-джаз и т.д.). Данные характеристики музыкальных партитур анимационных фильмов рубежа XX–XXI вв. отражают тенденцию усиления социокультурной значимости народной музыки в современном искусстве. Она выступает как одно из самых эффективных средств формирования культурной и национальной идентичности в процессе эстетической рефлексии слушателя и зрителя.

7. Помимо мейнстримных направлений поп-музыки в аудиоряде анимационных диснеевских фильмов рубежа XX–XXI вв. задействуются ретрокомпозиции и студийные записи выдающихся поп-исполнителей прошлого столетия (Э. Пресли, Ч. Берри, М. Кроуфорд, Б. Стрейзанд и др.).

Как правило, введение ретроцитат в саундтреки фильмов становится основным маркером ностальгической линии постапокалиптических и фантастических сюжетов («ВАЛЛ-И», «В гости к Робинсонам», «Лило и Стич»).

**Научная новизна исследования** заключается в том, что в нем впервые:

— сфера поп-музыки рассмотрена как семантически и драматургически значимая часть фоносферы полнометражных анимационных фильмов рубежа XX–XXI вв.,

— проанализированы репрезентативные произведения мирового аниматографа рубежа XX–XXI вв. с позиций развития киноязыка и обогащения его разнообразными элементами поп-культуры,

— создана модель изучения саундтреков популярных фильмов американских, европейских, российских анимастудий рубежа XX–XXI вв. в контексте полистилистических тенденций,

— обоснован кросскультурный подход художников и композиторов диснеевской студии к созданию экранных образов и музыки в полнометражных анимационных фильмах рубежа XX–XXI вв., представлен полиморфизм в качестве ведущей стилевой характеристики анимационных фильмов студии У. Диснея рубежа XX–XXI вв.,

— выявлена роль поп-музыки как средства актуализации лексики кинотекстов рубежа XX–XXI вв.,

— обоснован выбор стилеобразующих факторов музыкального текста драматургией анимационных фильмов рубежа XX–XXI вв., спецификой видеоряда и модными тенденциями времени.

**Теоретическая значимость** исследования обусловлена тем, что в нем впервые выявлены особенности музыкальных партитур популярных анимационных фильмов ведущих мировых киностудий, определены принципы взаимодействия видео- и музыкальных рядов в процессе раскрытия художественного замысла сочинений, обоснована специфика

различных анимационных школ в работе над созданием саундтреков и введения в них поп–композиций.

**Практическая значимость** исследования обусловлена тем, что его материалы могут быть использованы при изучении дисциплин «История музыки», «Современная музыка» в системе среднего и высшего музыкального образования, в авторских курсах по истории киномузыки, при подготовке просветительских программ.

**Достоверность исследования** подтверждается проведенным музыковедческим анализом, а также опорой на обширный круг первоисточников (нотный материал, интервью, публицистика) и научных исследований о киноискусстве.

**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: «Глобальная наука: перспективы и инновации» (г. Ливерпуль, Великобритания, 2023 г.); «Наука. Исследования. Практика» (г. Санкт–Петербург, 2024 г.); «Актуальные вопросы современной науки и образования» (г. Пенза, 2025 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, четырех глав, заключения, списка литературы, приложения. Работа изложена на 292 страницах машинописного текста, содержит 80 нотных примеров и 25 рисунков. Список литературы включает 186 библиографических и электронных источников.

## ГЛАВА 1. ПОП–МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ АНИМАЦИИ

### 1.1. Поп–музыка как явление массовой культуры. Американская поп–музыка и ее лидирующие позиции в мировой поп–культуре

Термин «поп–музыка» (от англ. «popular music» — «популярная музыка») насчитывает почти столетие, он стал распространенным с конца 1920–х гг. Несмотря на этимологическое происхождения термина, современные исследователи рекомендуют различать понятия «поп–музыка» и «популярная музыка»<sup>89</sup>. Обусловлено это тем фактом, что популярными могут стать произведения как элитарной, так и массовой культуры, а сфера поп–музыки относится исключительно к одной (массовой) сфере.

Понятий «поп–музыки» на сегодняшний день приобрело энциклопедический статус и четкость концептуального раскрытия. Под термином «поп–музыка» подразумевается «область массовой культуры, охватывающая различные формы, жанры и стили развлекательной и прикладной музыки второй половины XX — начала XXI веков»<sup>90</sup>.

Отношение исследователей к поп–музыке неоднозначное, что обусловлено многомерностью и сложностью самого феномена. В частности, Т. В. Чередниченко отмечала неоднородность современной западноевропейской культуры, в которой академическая музыка находится в угнетенном состоянии, обусловленном продолжительным экономическим кризисом. Между тем сферы авангардной и поп–музыки пользуются особой медийной поддержкой (поп–концерты и выступления поп–артистов занимают до 80% времени вещания радио– и телеэфиров). Еще в 1960–е гг. С. Е. Можнягун отмечал возрастающую роль в современной буржуазной культуре поп–искусства, «ориентированного лишь на обыденное сознание,

---

<sup>89</sup> Семенченко Е. В. Поп–музыка как социально–психологическое явление: теоретический аспект // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. 2015. № 12 (62): в 4–х ч. Ч. I. С. 181.

<sup>90</sup> Шестаков Г. Ю. Поп–музыка // Большая российская энциклопедия. 2004–2017. URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/3158646>

на сиюминутное переживание»<sup>91</sup>. Общим выводом музыковедов становится утверждение о разделении музыки XX в. на области «E–Musik (нем. elite — элитарная, ernste — серьезная) и U–Musik (нем. untere — низшая, Unterhaltung — развлечение»<sup>92</sup>.

С позиций социологии и психологии характеризует поп–музыку Е. В. Семенченко, определяя ее функции и свойства. Поп–музыка — это, по мнению исследователя, прежде всего, социально–психологическое явление современной культуры, характеризующееся устойчивыми признаками: тиражированностью продукции средствами массовой информации, типизированностью музыкально–выразительных средств, преобладанием развлекательной функции и обращенностью к молодежной аудитории<sup>93</sup>.

Осмысление поп–музыки как технического и религиозного феномена содержится в статье М. Куртова «Поподицея. Опыт технотеологического прочтения поп–музыки»<sup>94</sup>. В ней автор акцентирует внимание на аудиозаписи, выступающей не только как технологический артефакт, но и как источник тотального присутствия поп–музыки в повседневной жизни современников. Исследователь объясняет рутинность и тотальность фонового присутствия поп–музыки в повседневности (в быту, транспорте, магазинах, парках) утратой традиционных этико–религиозных ориентиров и стремлением общества «как–то смягчить эту невыносимость, заполнить изначально бессмысленное время расколдованного существования»<sup>95</sup>. Аудиозапись становится «звуковым медиумом»<sup>96</sup>, выступающим как эффективное средство популяризации творческого продукта (при помощи многократного воспроизведения записи), реализации экономических целей

91 *Можнягун С. Е.* Кризис буржуазной «массовой культуры» [Предисл. А. Т. Гордиенко]. — Киев : Мистецтво, 1981. — С. 32.

92 *Чередниченко Т. В.* Кризис общества — кризис искусства : Музыкальный «авангард» и поп–музыка в системе буржуазной идеологии. М.: Музыка, 1985. С. 5.

93 *Семенченко Е. В.* Поп–музыка как социально–психологическое явление: теоретический аспект // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. 2015. № 12 (62): в 4–х ч. Ч. I. С. 183.

94 *Куртов М.* Поподицея. Опыт технотеологического прочтения поп–музыки // Логос. 2016. № 4. С. 99–100.

95 *Там же*, С. 105.

96 *Там же*, С. 98.

и создания тотальной звуковой среды. Смешение художественных, технических и экономических факторов является следствием индустриализации музыки, усиления ее коммуникативных свойств<sup>97</sup>.

Поп–музыка сочетает транснациональный и национальный (локальный) характер. Американская поп–музыка основывается на традициях афроамериканской музыки (джаз, блюз, ритм–энд–близ и т.д.), рок–музыки, современных городских танцев (хип–хоп) и т.д. Будучи явлением с эклектичной стилистикой музыкального языка, поп–музыка на рубеже XX–XXI вв. все ярче проявляет тенденцию к внедрению национальных элементов в мелодику, инструментовку композиций.

При всем разнообразии стилевых и жанровых ориентиров (включение элементов электронной и рок–музыки, R&B, хип–хопа, латиноамериканских танцевальных жанров и т.д.) поп–музыка сохраняет приверженность к особому типу композиций и их тематике. Это, как правило, куплетно–припевная форма, в которой возможно вариационное развитие, проявляемое на уровнях мелодики, фактуры, гармонии, динамики. В приемах инструментовки проявляется тенденция использования разнообразных средств, широко применяемых в академической и рок–музыке, джазе, фольклоре (введение инструментов симфонического оркестра или этнического ансамбля, синтезаторов, электрогитар, ударных установок и т.д.). В процессе развития технологий, в поп–музыке стали активно применяться приемы усиления и преобразования звука.

Для поп–композиций характерна регулярная ритмическая пульсация. При помощи такого ритма достигается телесная стимуляция, нагнетается ритмическое ожидание, вызывающая кинестезийные ощущения. Повторяющийся бит, отмечал М. Куртов, «соответствует ритму индустриального труда»<sup>98</sup>, он вызывает кинестезийное чувство устойчивого,

---

97 Frith S. Taking popular music seriously : selected essays. Aldershot, Hants. ; Burlington, VT : Ashgate, cop. 2007. XVI. P. 94.

98 Куртов М. Поподицея. Опыт технотеологического прочтения поп–музыки // Логос. 2016. № 4. С. 105.

равномерного движения, которое дополняется слуховыми ощущениями ладовой устойчивости благодаря простоте и повторяемости гармонических оборотов: «простота аффекта, порождаемого мажоро–минорным ладом, действуют на организм тонически, предоставляя уху твердую почву и производя эмоциональную настройку»<sup>99</sup>.

Разнообразие танцевальной музыки в сфере поп–культуры является следствием процесса возвращения к телесности и ее выдвижения в качестве «смысловой доминанты культуры XX века»<sup>100</sup>. Бурный технический прогресс ввел общество XX века в фазу индустриального развития, а секуляризация культуры обусловила активизацию гедонистических, прагматических, индивидуалистических тенденций. Благодаря массмедиа сформировался культ идеального тела. Все это нашло отражение в поп–культуре и поп–музыке. В поп–шоу выступление артиста часто сопровождается танцевальными группами, реализующими различные модели телесности, свойственные модернистскому танцу: «тело–симптом» (сбивчивые конвульсивные движения, напряженная пластика как отражение травматического состояния психики) и «тело–машина» (точные синхронные движения), связанные с такими современными социокультурными феноменами как «невротизация» социума и «технократизация» общественной жизни<sup>101</sup>. Если в классическом танце основные принципы движения направлены на создание впечатления нематериальности тела, его невесомости, преодоления сил тяготения и движения вверх, к гармонии тела и духа, то в современном (модернистском и постмодернистском) танце происходит возвращение к «памяти» тела. Как отмечает Н. В. Курюмова,

---

<sup>99</sup> Куртов М. Поподицея. Опыт технотеологического прочтения поп–музыки // Логос. 2016. № 4. С. 105.

<sup>100</sup> Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности : автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01. Екатеринбург, 2011. С. 9–10.

<sup>101</sup> Там же, С. 16–17.

«в дискурсе модернистского танца акцентирована материальность тела, его зависимость от законов физики, сил гравитации»<sup>102</sup>.

И все же анализа выразительных средств поп–музыки недостаточно для понимания ее культурной функции, оценки негативного или позитивного воздействия на слушателя. Необходимо обратиться к смыслу поэтических текстов поп–композиций. Их подавляющее число посвящено теме любви или косвенно связаны с ней. Обращение к лирическим темам любви, личностного самораскрытия и межличностных отношений позволяет поп–музыке выполнить технотеологическую функцию. Истинное и настоящее, что есть в поп–музыке как сфере шоу–бизнеса — это любовь, ставшая основным смыслом поэтических текстов. Ведь «любовь в современном западном мире выступает как последний нерасколдованный остаток теологического, беспрестанно ускользающий от полной рационализации и технизации»<sup>103</sup>.

Благодаря средствам массовой информации поп–музыка стала явлением транснационального характера. Доминирующее место в ней выполняет англоязычная музыка (США, Канада, Англия). Именно в США (г. Нью–Йорк) в 1981 г. появляется первый кабельный и спутниковый телеканал MTV (аббревиатура от «Music Television»). Американская поп–индустрия демонстрирует системный подход в решении экономических, технологических, творческих задач. В результате регулярных музыкальных программ канала MTV с трансляцией выступлений артистов и видеоклипов поп–музыка обрела особый статус в массовой культуре и был сформирован эталонный имиджевый облик «звезд» поп–музыки. Популяризации поп–музыки активно содействует и американская пресса (журналы, имеющие помимо изданий свои онлайн–аудитории, сайты). В авторитетном еженедельном журнале «Биллборд» («Billboard»), объявленном в 1990–е гг.

---

<sup>102</sup> Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности : автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01. Екатеринбург, 2011. С. 16.

<sup>103</sup> Куртов М. Поподицея. Опыт технотеологического прочтения поп–музыки // Логос. 2016. № 4. С. 103.

«библией» звукозаписывающей индустрии<sup>104</sup>, уже начиная с 1955 г. публикуются чарты (хит-парады) наиболее продаваемых песен (Billboard Hot 100), альбомов (Billboard 200). По результатам коммерческого успеха выявляются наиболее популярные исполнители и присуждается ежегодная премия «Billboard Music Awards». Еще одной престижной ежегодной премией за особые достижения в музыкальном искусстве (в том числе и в области поп-музыки) является «Грэмми» («Grammy»), победителей которой устанавливают не на основании статистических показателей (продажи альбомов, частоты появления в медиaprостранстве, скачивания записей и т.д.), а учитывая авторитетные мнения экспертного сообщества (Национальной академии искусства и науки звукозаписи — NARAS).

Америка стала страной, в которой сформировалась плеяда выдающихся поп-музыкантов: от короля рок-н-ролла Элвиса Пресли, Билла Хейли до Майкла Джексона, Леди Гага (С. Дж. А. Джерманотта), Мадонны (Л. В. Чикконе), Бейонсе, Бритни Спирс, Канье Уэста, Тейлор Свифт, Арианы Гранде и др.

В последние десятилетия XX в. поп-музыка стала пространством смелых творческих экспериментов, «площадкой смешения стилей»<sup>105</sup>. Расширился инструментальный состав исполнительских коллективов за счет активного внедрения синтезаторов. Это, безусловно, обогатило общее тембровое звучание инструментальных ансамблей. Появились и быстро завоевали медийное пространство первые видеоклипы. Являясь синтетическим жанром, они характеризуются усиленной функцией видеоряда. «Иконами» американской поп-музыки стали Майкл Джексон и Мадонна, Уитни Хьюстон, Принс Роджерс Нельсон, Кристина Агилера. Инновационные по технологии и масштабные по художественной концепции видеоклипы М. Джексона в сочетании с выдающимися вокальными данными

104 *Godfrey, D. G.; Leigh, F. A.* Historical Dictionary of American Radio. Westport, CT: Greenwood Press, 1998. P. 45

105 *Михайлова А. И.* Жанровые характеристики современной популярной песни // Гуманитарные исследования. № 4. 2017. С. 64.

певца и сложностью хореографии танцевальной части выступлений сделали культовыми многие его записи в данном жанре. Мадонна прославилась провокативностью концертных шоу, которые также представляли собой результат объединения многих видов искусств: музыки, танца, лазерных проекций и световых эффектов. В творчестве выдающихся представителей поп-музыки (М. Джексона, Принс) проявлялась тенденция наполнения поп-композиций стилистическими приемами, почерпнутых из разнообразных направлений массовой музыки (соул, фанк, кантри и т.д.).

Поп-музыка активно вовлекается в мир анимационного, художественного кино. Успех киноленты во многом зависит от качества музыкального ряда. Между тем, работа композитора в формате коммерческого кинематографа имеет свою специфику. Здесь продюсер и режиссер предъявляют композитору специфические, жестко сформулированные требования, часто не совместимые с его творческим кредо. «Быть оригинальным в этом деле требуется не всегда и порой даже нежелательно, — рассказывал кинокомпозитор Чарльз Бернштейн, — большая часть музыки к фильмам должна звучать знакомо»<sup>106</sup>. Музыка в коммерческом кино преимущественно выполняет функцию поддержки сюжетного развития, придает реалистичность художественным образам произведения (конкретизирует время, место, страну, воссоздает исторический стиль). Чрезмерная оригинальность музыкального ряда анимационного или художественного кинофильма может отвлечь зрителя от раскрытия образно-эмоционального содержания произведения. В американском музыкальном образовании сформировалась целая система профессиональной подготовки кинокомпозиторов, выработаны корпуса методической литературы, регламентирующей процесс создания киномузыки. Результатом унифицированной системы обучения

---

<sup>106</sup> *Bernstein C. H. Film Music and Everything Else. Beverly Hills, California: Turnstyle Music, 2000. P. 72.*

кинокомпозиторов является наличие общих черт кинопартитур, что проявляется на уровне музыкальной драматургии, стилистики.

Особенности введения поп-музыки в полнометражные фильмы ведущей анимационной студии США — студия У. Диснея (The Walt Disney Company) — будут выявлены в следующем параграфе первой главы.

## **1.2 Вклад диснеевской анимастудии в разработку методов звукозрительного синтеза (1920–1980-е годы)**

Уже к 1920-м гг. американские анимастудии стали лидером кинопроката и культурной экспансии. Начиная с периода 1910-х гг. следствием повышенного интереса к анимационному кино стало появление первых мультстудий, их техническое оснащение, разработка специфических для анимации приемов художественного языка. К 1920-м гг. сформировались основные анимационные мировые аниматографии: американская, европейская, российская. Каждая из них имеет свои характерные черты, обусловленные национальными традициями и уровнем развития технологий. В конце 1920-х гг. американские киностудии приобрели свой особый творческий стиль, превратились в индустрию, направленную на воспроизводство коммерческой продукции, доминирующими функциями которой были зрелищность и развлекательность. Вместе с тем, очерчивая вектор развития мировых аниматографий, можно выделить общую направленность к преодолению в первые десятилетия XX в. доминирующих «принципов иллюзионизма и визуального аттракциона»<sup>107</sup> и поиску новых форм выразительности, созданию особого художественного языка.

Для американских студий первых десятилетий XX в. свойственны серийные типы анимации, представляющих собой линейное сообщение, образованное последовательным развитием сюжета. Коммерческий успех

---

<sup>107</sup> Кривуля Н. Г. Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий : Автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.03. 2009. С. 39.

американских анимационных фильмов, их коммуникативная ясность и развлекательная сущность были чрезвычайно востребованы у зрителя. Все эти факторы поставили прокат американских анимационных фильмов в европейских кинотеатрах вне конкуренции.

Наибольшим успехом и влиянием на художественный язык европейских анимастудий, уже начиная с 1920-х гг., пользовалась диснеевская продукция. Студия братьев Уолта и Роя Дисней — «Disney Brothers Cartoon Studio», образованная в 1923 г., стала законодателем модных тенденций в мировой аниматографии. В 1929 г. студия была переименована в «Walt Disney Productions», с 1929 по 1986 гг. — в «Walt Disney Productions», а с 1980-х гг. превратившаяся в мегакорпорацию «Walt Disney Studios»<sup>108</sup>. В своем исследовании мы сделали акцент именно на деятельности студии У. Диснея, входившую с 1930-х гг. в число ведущих американских анимастудий («Leon Schlesinger Productions», «Paramount Pictures», «The Walt Disney Company», «Warner Bros. Pictures»). Данный выбор обусловлен тем, что студии У. Диснея принадлежит лидерство в создании звуковых<sup>109</sup> и музыкальных фильмов, внесших весомый вклад в развитие мирового анимационного кино и завоевавших наибольшее количество престижных наград на международных конкурсах.

Существенный вклад в изучение творчества студии У. Диснея внесли российские авторы. Уже в начале деятельности диснеевской анимастудии в российской науке появились труды, в которых наметилась тенденция глубокого теоретического осмысления специфических принципов ее работы. В 1940 г. Сергей Михайлович Эйзенштейн начал работу над книгой «Метод», длившуюся восемь лет и оставшейся незавершенной из-за смерти выдающегося советского режиссера и теоретика киноискусства. В данной

---

<sup>108</sup> В состав корпорации «Walt Disney Studios» входят на сегодняшний день различные «дочерние» киностудии («Walt Disney Pictures», «Walt Disney Animation Studios», «Pixar», «Marvel Studios», «20th Century Studios», «Disneynature» и др.), парк развлечений и группу телеканалов (ABC, National Geographic и др.)

<sup>109</sup> «Пароходик Вилли» 1928 г. — первый в мире анимационный фильм с синхронным звуком

работе содержится раздел, посвященный У. Диснею<sup>110</sup>. Эйзенштейн впервые в киноведении обращается к анализу диснеевского метода создания анимационных образов с философско-эстетических, социологических, этнографических, психологических, лингвистических позиций, раскрывая с этой точки зрения секрет необычайной популярности анимационных фильмов американского режиссера. Данный комплексный подход позволяет автору увидеть глубинные основания творческого метода режиссера, отмечая, что «тот, кто вздумает вцепиться в Диснея зубами обычного анализа и измерения, привычного требования, обычных норм, запросов и требований к “высоким” жанрам искусства, — щелкнет зубами впустую. И вместе с тем — это искусство радостное и прекрасное, сверкающее изыском форм и ослепительной чистотой»<sup>111</sup>. Успех диснеевских фильмов, являющихся, по мнению С. М. Эйзенштейна «чистейшим образцом неприкосновенности стихийных элементов»<sup>112</sup>, кроется в обращении к ранним древнейшим формам мышления: «всем строем приемов, темами и сюжетами Дисней все время дает нам прописи для мышления фольклорного, мифологического, пралогического, какого угодно, — но во всем отмахивающегося от формальной логики»<sup>113</sup>. Автор проводит параллели между графикой наскальных рисунков и силуэтными образами диснеевской анимации, древнейшим тотемизмом и очеловечиванием животных, растений в фильмах Диснея.

В рамках нашего исследования чрезвычайно важным представляется рассуждение С. М. Эйзенштейна о характере взаимосвязи зрительных и слуховых впечатлений в фильмах Диснея. Анимация — это оживление (одушевление) рисунков, превращение статики формы в ее динамику и подвижность, текучесть. Здесь С. М. Эйзенштейн высказывает мысль об

<sup>110</sup> *Эйзенштейн С. М. Дисней* (публикация и комментарий Н. И. Клеймана) // Проблемы синтеза в художественной культуре : Сб. ст. М.: Наука, 1985. С. 209–285.

<sup>111</sup> *Эйзенштейн С. М. Дисней* (публикация и комментарий Н. И. Клеймана). URL: [https://4etalka.ru/dokumentalnaya\\_literatura\\_main/biografii\\_i\\_memuaryi/401516/fulltext.htm](https://4etalka.ru/dokumentalnaya_literatura_main/biografii_i_memuaryi/401516/fulltext.htm).

<sup>112</sup> Там же.

<sup>113</sup> «Танец скелетов» (1929), «Гадкий утёнок» (1932), «Три поросёнка» (1933)

ассоциативном родстве анимации и музыки как процессуальных явлений, однако находит различие в творческих методах: у Диснея звукозрительный синтез носит гротесковый характер, его и достижение, обуславливающее высокую популярность его фильмов, и предел художественного метода. Неслучайно анимационный полнометражный фильм «Фантазия» (1940), в котором была использована музыка И. С. Баха, Л. ван Бетховена, П. И. Чайковского и др. получила двойственную оценку С. М. Эйзенштейна как «гротесковый эквивалент музыки и animated caricatures»<sup>114</sup>. Таковы и циклы анимационных короткометражных серий на темы академической музыки «Забавные (наивные, простодушные) симфонии» (1929–1938), «Сыграй мою музыку» («Make mine Music», 1944–1946). В цикле «Сыграй мою музыку» одна из серий является экранизацией «Пети и Волка» С. С. Прокофьева. В других мы слышим голоса Ф. Синатры, М. Монро, Э. Пресли, соло Б. Гудмена и звучание его оркестра, а также других «звезд» эстрады того времени.

Однако, как отмечал С. М. Эйзенштейн, решение звукозрительного синтеза в сфере драматического и трагического оказывается недоступно для Диснея. Ироническому звукозрительному синтезу в диснеевском фильме «Петя и Волк» из анимационного сериала «Сыграй мою музыку» противостоит драматический и трагический накал прокофьевской музыки в фильмах «Александр Невский» и «Иван Грозный» С. М. Эйзенштейна, мастера интеллектуального кино.

В первых диснеевских анимационных мюзиклах («Белоснежка и семь гномов» 1937, «Пиноккио» 1940, «Дамбо» 1941 и др.) аудиоряд играл огромную роль, выполняя разнообразные функции: эмоциональной поддержки движения персонажей (прием «микки–маусинга»), раскрытия состояния героев в различных сценах. Кинопартитуры первых анимационных мюзиклов отличались стилистическим единством. Им присущ

---

<sup>114</sup> *Эйзенштейн С. М.* Дисней (публикация и комментарий Н. И. Клеймана). URL: [https://4etalka.ru/dokumentalnaya\\_literatura\\_main/biografii\\_i\\_memuaryi/401516/fulltext.htm](https://4etalka.ru/dokumentalnaya_literatura_main/biografii_i_memuaryi/401516/fulltext.htm).

позднеромантический стиль, обусловленный сценарием и заложенной в нем идеей. Принцессы, сказочные героини и фэнтезийные очеловеченные животные становились героями историй, в которых всегда торжествовала любовь. Лирические линии сюжета неизменно требовали определенной стилистики музыкального ряда. Вместе с тем отметим, что позднеромантический стиль саундтреков первых диснеевских анимационных мюзиклов не чужд был влиянию современной музыки. Наиболее активно в их кинопартитурах ощутимо влияние джазового искусства («Дамбо», «Книга джунглей» и др.).

Вместе с тем отметим влияние на подход студии У. Диснея к вопросам киномузыки тенденций, сформировавшихся в американском коммерческом киноискусстве. Как отмечает К.Н. Рычков, в период «золотого века» Голливуда (1930–1950-е гг.) режиссеры приглашали для сотрудничества как правило композиторов академической школы. Для кинотекстов ими была сформирована модель музыкальной драматургии, основанной на оперных образцах<sup>115</sup>. Уже в 1960–1970-е гг. (в «проблемные десятилетия») «классический период» сменился временем экспериментов: сближения с миром поп- и рок-музыки, введение авангардных композиторских техник (серийной и т.п.)<sup>116</sup>. Затем последовал возврат к акустической модели звучания симфонического оркестра («Звездные войны» 1977 г., композитор Дж. Уильямс), проявилась тенденция актуализации позднеромантических традиций, обогащенных разнообразием приемов современной массовой музыки.

Рубеж XX–XXI в. стал временем выхода из кризиса, связанного со смертью У. Диснея в 1966 г. и чередой формальных преобразований, уходом из коллектива ведущих художников. Количество выпускаемых анимационных фильмов резко сократилось (в 1980-е гг. студией ежегодно выпускалось примерно по 4 картины). Введение в руководство студией М. Айснера (вторая половина 1980-х гг.) стало импульсом для активизации

---

<sup>115</sup> Рычков К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2013. С. 8.

<sup>116</sup> Там же, С. 9.

работы компании Дисней. В 1990–2020-е гг. в диснеевской студии выходит ряд анимационных фильмов, вошедших в «золотой фонд» американского кинематографа: «Русалочка», «Красавица и чудовище» (1992), «Король лев» (1994), «Покахонтас» (1995), «Горбен из Нотр-Дама» (1996), «В поисках Немо» (2003), «Холодное сердце» (2013). Фильм «Холодное сердце» побил рекорд по кассовости за всю историю существования диснеевской студии.

Отметим также влияние технологий записи и воспроизведения звука на акустическую выразительность кино. Появление двухканального стереозвука изменило акустическую выразительность кино, формируемую ранее только на основе монофонической передачи звука. Эволюция технологий записи и воспроизведения звука создала условия для совмещения различных звуковых компонентов и формирования их стереофонической атмосферы, максимально приближенной к естественному слушательскому восприятию. Такой опыт введения пространственного звука был предпринят в 1940 г. во время съемок диснеевского фильма «Фантазия». Позднее, уже в 1950-е гг. это тенденция утвердилась в кинопрокате широкоформатных фильмов, когда в американских залах устанавливались несколько динамиков за экраном и в задней части зрительного зала<sup>117</sup>.

Новации американского изобретателя Р. Долби в создании систем шумоподавления и звукопередачи (Dolby Stereo) позволили значительно улучшить качество акустической выразительности кино, наладить серийное производство стереосистем и стандартизировать их внедрение в акустическое оформление мировых кинозалов. С 1992 г. началось внедрение в кинопроизводство и прокат усовершенствованной системы многоканальной передачи звука «Dolby Digital», а затем и «Dolby Digital-Surround EX 6.1.». Данные системы позволили создавать и демонстрировать зрителю ошеломляющие эффекты 360-градусного панорамирования звука<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Демещенко В. В. Взаимодействие звука и изображения в современном кинематографическом пространстве // European Journal of Arts. 2016. № 3. С. 10.

<sup>118</sup> Русинова Е. А. Звук рисует пространство // Киноведческие Записки. 2005. №70. С. 238.

На рубеже XX–XXI вв. начинается стремительное вхождение цифровизации в визуальную сферу диснеевских фильмов. Ее влияние на визуальную сферу анимационных фильмов студии бесспорно, однако в следующем разделе мы проследим тенденцию сохранения доминантных черт традиционной диснеевской стилистики в новых художественных проектах.

## **ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ**

Поп–музыка в XX в. благодаря медийным технологиям становится социально значимым явлением мировой культуры. Поп–музыка проникает в сферу киноискусства, также представляющего собой один из самых актуальных для современного человека видов искусства. Сфера мировой художественной анимации оказывается плодотворной площадкой для реализации художественных экспериментов и введению мейнстримных музыкальных стилей в аудиоряд фильмов.

Лидером по созданию музыкальных анимационных фильмов стала образованная в 1923 г. студия братьев Уолта и Роя Дисней — «Disney Brothers Cartoon Studio» (с 1929 г. переименованная в студию «Walt Disney Productions»). Серийные типы анимации с незатейливым развлекательным сюжетом, выстроенным на основе линейной логики повествования, отличались коммуникативной ясностью, зрелищностью и развлекательностью. Это обусловило высокую популярность диснеевской продукции у массового зрителя.

Выступая пионерами в создании музыкальных анимационных фильмов, студия У. Диснея разрабатывала методы звукозрительного синтеза, которые способствовали ее выдвижению в лидеры кинопроката и культурной экспансии. Уже в первых опытах диснеевской анимастудии проявляется тенденция обращения к архаическим формам мышления (фольклорным, мифологическим, пралогическим), что проявляется в приемах очеловечивания животных, насекомых, растений, а также в силуэтной

графике анимации, схожей с образами древних наскальных рисунков. В звуковом ряде фильмов «золотого века» студии (1930–1940–гг.) преобладала трактовка музыки преимущественно как комментатора сценического действия, фактора, усиливающего кинестезийное впечатление от экранного зрелища. В первых полнометражных анимационных фильмах с использованием академической или поп–музыки доминировал иронический подход в интерпретации музыкального материала.

Первые диснеевские анимационные мюзиклы 1930–1940–х гг. («Белоснежка и семь гномов», «Пиноккио», «Дамбо») формируют традицию усиления значимости музыкального ряда в общем контексте фильма. Аудиальная составляющая картины оказывается не менее значимой в концептуальном и драматургическом планах, чем видеоряд. Помимо озвучания движений персонажей в кадре (прием «микки–маусинга»), музыка начинает выполнять важную роль в процессе раскрытия эмоционального состояния героев. Диснеевские принцессы и другие сказочные персонажи визуально решены в романтическом ключе, в развитии сюжета преобладают лирические линии, что обуславливает выбор соответствующей стилистики музыкального языка. Кинопартитуры первых анимационных мюзиклов характеризуются стилистическим единством, в них находят воплощение традиции позднеромантической и современной популярной музыки (преимущественно джазовой: «Дамбо», «Книга джунглей» и др.).

## ГЛАВА 2. ПОП–МУЗЫКА В ПОЛНОМЕТРАЖНЫХ АНИМАЦИОННЫХ ФИЛЬМАХ СТУДИИ УОЛТА ДИСНЕЯ КОНЦА XX ВЕКА

### 2.1 Образно–смысловая и драматургическая функции поп–музыки в анимационных фильмах студии Уолта Диснея 1980–х годов.

#### Первый анимационный мюзикл А. Менкена: поп–музыка как элемент полистилистической кинопартитуры

1989–1999 гг. называют «бронзовым» веком студии У. Диснея<sup>119</sup>, ее «Ренессансом» (Disney Renaissance)<sup>120</sup>. Коллектив стремился после смерти основателя восстановить былую славу анимастудии, завоевать всеобщее признание новыми открытиями и свершениями в сфере анимационного кино. Подготовка «Ренессанса» диснеевской студии велась уже с начала 1980–х гг. Появлялись фильмы, в которых с успехом продолжались традиции, соединенные с техническими новинками или проводились эксперименты в области жанра.

Одним из первых достижений в этом направлении в период 1980–х гг. стал полнометражный фильм «*Лис и Пес*» («Fox and Hound», 1981, дебютная работа режиссеров Т. Бермана и Р. Рича в сотрудничестве с А. Стивенсоном). Фильм снят по сюжету приключенческого романа американского писателя Даниела Пратта Мэннинса «Лис и охотничий пес» (1967), в котором повествуется о наполненных опасностями и радостными обретениями судьбах потерявшего мать лисенка и его друга щенка. Выбор сюжета характерен для диснеевской студии, еще в ранних своих проектах обращавшейся к миру животных, очеловечивая их для создания

---

<sup>119</sup> Bruncati Danielle. Every Disney Bronze Age Film, Ranked by Box Office // Screenrant. Published Aug 27, 2020. URL: [https://translated.turbopages.org/proxy\\_u/en-ru.ru.f4b16e10-68827d67-c8361564-74722d776562/https://screenrant.com/disney-bronze-age-films-ranked-box-office/](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.f4b16e10-68827d67-c8361564-74722d776562/https://screenrant.com/disney-bronze-age-films-ranked-box-office/)

<sup>120</sup> Smith C. The Disney Renaissance Explained // Dinus. June 27th, 2024. URL: <https://disneynews.us/the-disney-renaissance-explained/>

метафорической проекции, раскрывая, таким образом, концепцию сказки или природной зарисовки, наполняя ее морально–этическим содержанием.

При создании саундтрека фильма использовался метод, который приобрел в дальнейшем (с середины 1990–х гг.) распространение во многих диснеевских проектах: была сформирована творческая команда композиторов, отвечающих за различные фрагменты музыкальной партитуры. Оркестровые эпизоды подготовлены кинокомпозитором Бадди Бейкером, участвовавшим в создании музыки к семейным фильмам (сериалы «Диснейленд» 1954–1997, «Зорро» 1957–1959) и кинокомедиям. Режиссер фильма Р. Рич сочинил музыку к песне «Прощание может казаться вечным» («Goodbye May Seem Foreve») (слова — Д. Пэтч). К созданию основного блока песен были привлечены популярные в 1980–е гг. американские музыканты: текст и музыку к трем из пяти песен фильма «Лис и Пес» («Нехватка образования», «Охотник», «Ценить леди») написал певец, композитор, актер–комик Джим Стэффорд, композицию «Лучший из друзей» — кантри–блюзовый музыкант Ричард Джонстон. Исполнение песен было поручено профессиональным актерам команды озвучания.

Введение стилистики (тип мелодики, танцевальные ритмоформулы, инструментарий) кантри в звучание песенных композиций обусловлено сюжетом, так как основное действие происходит в сельской местности. Большая часть из них представляет собой сочетание традиций городского романса и кантри–музыки. В целом можно отметить консервативность приемов построения музыкального ряда анимационного фильма «Лис и пес» и приверженность его режиссеров и композиторов к художественным нормам диснеевской студии.

Созданный в 1985 г. анимационный фильм «*Черный котел*» («The Black Cauldron»), режиссеры Т. Берман и Р. Рич) выделяется необычностью аудио– и визуального рядов в череде диснеевской продукции. Позднее появится фильм «Горбун из Нотр–Дама» (1996), в котором сюжетные коллизии романа В. Гюго были сильно смягчены с учетом детской

аудитории. Здесь же, напротив, литературная основа фильма — роман в жанре фэнтези американского фантаста Ллойда Александера получил в сценарии большой драматизм и экспрессию. Как отмечал А. Ллойд, фильм по сюжету получился резко отличающимся от авторского замысла, он утратил философский подтекст, но приобрел большую привлекательность для подростковой аудитории<sup>121</sup>. В картине получают развитие две сюжетные линии: противостояние мальчика–свинопаса Тарана деспотичному Рогатому Королю, «которого боялись даже боги»<sup>122</sup> и история любви мальчика к принцессе Айлонви. В фильме впервые была применена компьютерная графика. Однако, несмотря на инновационность методов работы мультипликаторов и занимательный сюжет, прокат фильма оказался убыточным, и интерес к нему вернулся только в конце 1990–х гг. Возможно, публика еще была не готова к новым визуальным эффектам, предпочитая классические методы мультипликации. Аудиоряд фильма также входил в противоречие со сложившимися у зрителей стереотипами.

Музыкальная партитура фильма «Черный котел» создана одним из крупнейших американских кинокомпозиторов того времени Элмером Бернстайном. Его произведения регулярно номинировались и получали премии «Оскар» как лучшая оригинальная музыка к фильмам («Великолепная семерка», 1960, «Убить пересмешника», 1962, «Весьма современная Милли», 1967 и др.). Инновационному визуальному ряду соответствовала необычный музыкальный ряд, гибридный по стилистике, новаторский по подходу. Это чисто инструментальная музыкальная партитура, что выделяет «Черный котел» из ряда полнометражных анимационных фильмов (где всегда присутствует песенный материал и его вокальная интерпретация), но сближает его с ранними диснеевскими

---

<sup>121</sup> Lloyd Alexander Interview Transcript // Сайт «Scholastic». URL: [https://web.archive.org/web/20111003060203/http://www2.scholastic.com/browse/collateral.jsp?id=1479\\_type=Contributor\\_typeId=1217](https://web.archive.org/web/20111003060203/http://www2.scholastic.com/browse/collateral.jsp?id=1479_type=Contributor_typeId=1217)

<sup>122</sup> Дисней — Черный котел. Пролог // Видеохостинг «Youtube». URL: [https://www.youtube.com/watch?v=w\\_\\_Vn9ZeQA8](https://www.youtube.com/watch?v=w__Vn9ZeQA8)

короткометражными сериями. Запись музыки к фильму осуществлена при участии симфонического оркестра Юты (Utah Symphony Orchestra).

Саундтрек фильма «Черный котел» можно охарактеризовать как гетерогенный: в нем сочетаются признаки академической композиторской школы (развернутые фрагменты оркестрового звучания позднеромантического характера с хорошо продуманной логикой ладотонального, гармонического, динамического и фактурного развития) и поп-музыки (эпизоды с упрощенной линией мелодического движения, характерными ритмами популярного танца диско), вводятся оригинальные темброво-колористические приемы (использование разнообразных инструментов перкуSSIONной группы). Особенной близостью к поп-музыке отличается фрагмент музыкальной партитуры «Belly Good»<sup>123</sup>. Это энергичный танцевальный эпизод в стиле диско с характерной мелодией, обладающей этническим колоритом (пентатоника). Во фрагменте «Рогатый король» («Horned King») применяется оригинальная игра тембров: после полноценного оркестрового звучания солирует синтезатор, затем — саксофон, звучащий в свинговой манере.

Несмотря на слабый зрительский успех, данный фильм все же обладает качествами первопроходца как в отношении введения приемов компьютерной графики, так и принципов построения музыкальной партитуры сугубо инструментального плана, но сохраняющей тенденцию к стилевому синтезу академической и поп-музыки.

Достаточно традиционным для диснеевской студии стал музыкальный анимационный приключенческий фильм 1988 г. «*Оливер и компания*» («Oliver & Company», режиссер Дж. Скрибнер), созданный по знаменитому роману «Оливер Твист» Чарльза Диккенса. К инновационным факторам фильма можно отнести технологию (в фильме впервые была применена компьютерная 2D-анимация) и интерпретационный подход сценариста

<sup>123</sup> Disney's The Black Cauldron Track 7 Belly Good // Видеохостинг «Youtube». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jtikeOQfQnY&list=PLYJXjIs8Os4qCzL-ZudJWE0aRim6WXqYR&index=7>

(главными действующими героями фильма являются животные: собаки и коты).

Саундтрек создан Джонатаном Редфордом, композитором, аранжировщиком, одним из немногих универсальных музыкантов, который уверенно чувствует себя в пространстве академической, поп- и джазовой музыки. Инструментальные фрагменты музыкальной партитуры, созданные Дж. Редфордом, демонстрируют его богатый мелодический дар (тематизм таких фрагментов воплощает типично «шлягерную» стилистику), умение создавать рафинированное оркестровое звучание за счет продуманной драматургии, яркости кульминационных зон, разнообразия типов фактуры (гомофонной, имитационно-полифонической). По стилю эти фрагменты можно отнести к classical crossover — «третьему» течению, находящемуся на пересечении академической и массовой музыки.

Для создания песен в музыкальной партитуре фильма «Оливер и компания» были приглашены известные композиторы. В заставке фильма использовалась песня «Простым нью-йоркским утром» (англ. — «Once Upon a Time in New York City») Барри Манна — американского пианиста, композитора, автора многочисленных песен, неоднократно выдвигавшихся в поп-чарты и становящихся частью престижных хит-парадов. Меланхоличный характер этой песни-баллады эмоционально подготавливает зрителя к захватывающей истории жизни бездомных животных на улицах Нью-Йорка.

Успех фильма во многом обеспечила «звездный» состав актеров и певцов, участвовавших в озвучании ролей персонажей и песен. Песня «Простым нью-йоркским утром», имеющая черты поп- и рок-музыки. Ее отличает четкая энергичная ритмика, напряженная мелодическая линия, изобилующая широкими интервальными скачками, динамическая яркость, фактурная мощь, активное использование тембров электронных инструментов. Песня звучит в исполнении Хьюи Льюиса. Это лидер одной из самых популярных поп-рок-групп 1980-х годов «Huey Lewis and the News»,

известной по их мировому хиту «Сила любви» («The Power of Love»), ставшей самым популярным треком фильма–блокбастера «Назад в будущее» (1985) и номинированной на премию «Оскар» в категории «Лучшая оригинальная песня для фильма» (1986).

Голосом лидера собачьей команды Доджера стал Билли Джоэл — один из самых успешных и популярных музыкантов, получивший шесть наград премии «Грэмми» за исполнение песен и альбомы. Его хрипловатый голос оказывается чрезвычайно подходящим для образа хитрого, отважного пса (см. рис. 1).

В исполнении Б. Джоэла звучит песня «Всегда спокоен» / дословно: «Почему я должен беспокоиться?» (англ. — «Why Should I worry?»). Слова и музыку этой песни сочинили в соавторстве постоянные творческие партнеры Дэн Хартман — американский бас–гитарист, певец, входивший в состав глэм–рокового ансамбля «The Edgar Winter Group» и обладатель приза «Золотой глобус» и номинант премии «Грэмми» (1987) за лучшую R & B–песню композитор–песенник Чарли Миднайт.

«Всегда спокоен» — это яркий образец фанк музыки 1980–х гг. Стиль фанк, зародившийся в американской культуре 1960–х гг., характеризуется смешением традиций афроамериканской музыки (госпел, спиричуэл, соул), приемов джаза и рок–н–ролла. Сочетание импровизационности (длительное повторение и вариативное развитие мелодических линий) и остигатных ритмоформул с обилием синкоп оказывало на слушателей психоделическое воздействие, вызывало почти гипнотическое ощущение заикленности, медитативного «раскачивания» на одном месте. Основную нагрузку в формировании этого специфического «качающего» ощущения несла ритм–секция (барабаны, клавишные, бас–гитара). В дальнейшем тип взаимодействия ритмического и мелодического начал, намеченный в фанке, проявился в стилях диско и ритм–энд–блюз<sup>124</sup>. Фанк музыка пользовалась

<sup>124</sup> Яркина И. Ю. Становление стиля фанк: С. Стоун и его дебютный альбом «a Whole New Thing» // Южно–Российский музыкальный альманах. 2015. № 1 (18). С. 66.

высокой популярностью у молодежной аудитории. В энергичной композиции танцевального характера «Всегда спокоен» из анимационного фильма «Оливер и компания» проявляются все признаки стиля фанк как в доминировании остигатного ритмического начала в ансамблевом звучании, так и типе мелодизма (короткие фразы с обилием синкоп), и способах его вариативного импровизационного развития (см. пример 1). Вокал рок-певца Б. Джоэла оказывается чрезвычайно уместным для исполнения этой песни.

Рут Поинтер исполняет ритмичную песню «Золотое дно» / «Улицы Золота» (англ. — «Streets of Gold», музыка Тома Сноу, слова Дина Питчфорда), сопровождающую и отражающую напряжение сцены погони (см. пример 2). Лауреат премии «Мульти-Грэмми», «Эмми», «Золотой глобус» актриса и певица Бетт Мидлер раскрывает полноту своего вокального и актерского дарования в ироничной поп-композиции «Муки совершенства» («Perfect isn't Easy»), отражающую страдания гламурной, но одинокой пуделицы Жоржетты (см. пример 3). Авторами этой песни выступили Джек Фелдман и Брюс Суссман (поэтический текст), музыку сочинил Барри Манилоу — американский эстрадный певец и композитор мировой известности, чьи альбомы были проданы десятками миллионов копий. Финальная песня — баллада о верности и любви «Нам дружба нужна» («Good Company» музыка Роберта Минкоффа, слова Рональда Роша) — проникновенно исполнена Миэн Трэн.

Завершая обзор музыкального анимационного фильма «Оливер и компания» отметим его достоинства, не сразу оцененные публикой, но постепенно сделавшие его одним из любимых проектов студии У. Диснея. Прежде всего, это трансформация смыслового ряда популярного романа и его осовременивание при помощи перевода событий в мир животных и создания актуального сеттинга (setting — англ., «помещение, обстановка») — привычной зрителю окружающей среды: городские ландшафты с видами подземки, машин и т.д.). Вызывает восхищение и яркая полистилистическая музыкальная партитура. Созданная композиторами атмосфера смеси поп- и

академической музыки, джаза, блюза, фанка как нельзя лучше передает многоголосие культурной жизни американского мегаполиса в конце XX в.

Подлинным началом «диснеевского Ренессанса» стал выпуск музыкального анимационного фильма «*Русалочка*» («*The Little Mermaid*», 1989, режиссеры и сценаристы Р. Клементс и Дж. Маскер)<sup>125</sup>. Созданный по одноименной сказке Г. Х. Андерсена, фильм продолжил опыт «Оливера и компании» по реинтерпретации оригинальных текстов. Трагический финал самопожертвования Русалочки ради счастья Принца и обетования за этот поступок Царствия Божия заменен оптимистичным итогом свадьбы ведущих персонажей (Русалочки Ариэль и Принца Эрика) в анимационном фильме. Этический смысл сказки преобразован, фабула фильма уже не носит трагического характера и направлена на формирование у зрителя уверенности в светлом будущем и устранении всех конфликтных ситуаций без обращения к религиозным догматам.

Автором музыки к фильму стал Алан Менкен, уже имевший к этому времени опыт работы в музыкальном театре на Бродвее (мюзикл «Магазинчик ужасов», 1960). Позднее он создаст музыку ко многим анимационным фильмам диснеевской студии («Красавица и Чудовище», «Аладдин», «Покахонтас», «Горбун из Нотр-Дама», «Рапунцель: Запутанная история» и др.). Признанием таланта А. Менкена в создании киномузыки стало многократное награждение композитора премиями «Золотой глобус», «Оскар», «Грэмми», «Тони». Саундтрек к «Русалочке» завоевал премию «Оскар» за лучшую оригинальную партитуру и лучшую композицию («На дне морском» / «*Under the Sea*») и премию «Грэмми».

Характеризуя методы работы над диснеевскими фильмам, А. Менкен отмечал свою приверженность к вкусам современного зрителя и, в то же время, легкость ухода от шаблонов, способность создавать разнообразный по

---

<sup>125</sup> Материалы данного раздела параграфа изложены в публикации: Лю, Ж. Особенности музыкального ряда анимационных картин студии «Дисней» («Русалочка», 1989, «Красавица и чудовище», 1991) // BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION. 2024. № 2. С. 78–83.

стилю и образам музыкальный материал: «один из секретов в том, что я легко отказываюсь от собственных привычных подходов, от наработанных мною приемов, и позволяю сюжету и персонажам как бы петь самостоятельно. Я всегда стараюсь создавать сюжеты в рамках зрительского понимания. Именно поэтому зрителю так близки мои истории»<sup>126</sup>. Американский и европейский зритель уже хорошо впитал в себя опыт театрального или кинематографического мюзикла. США и Западная Европа имеют большие коммерческие возможности для развития данного жанра, закрепления его традиций в музыкально–театральной среде и массовом сознании<sup>127</sup>. А. Менкен решил внедрить приемы мюзикла в анимационное кино. Показательно, что отдельные саундтреки к диснеевским анимационным фильмам уже стали основой мюзиклов в театрах всего мира, в том числе и в России (в частности, премьеры бродвейских постановок мюзиклов «Красавица и чудовище» и «Русалочка» А. Менкена состоялись в 1994 и 2008 гг.).

«Мюзикл — это движение искусства к широкой аудитории», — отметила М. С. Боброва, автор диссертационного исследования по жанрам мюзикла и рок–оперы в российском искусстве. Мюзикл — это синтетический жанр, имеющий огромный потенциал для развития<sup>128</sup>. Его успех во многом обусловлен высоким адаптационным ресурсом жанра, в котором музыкальный язык отражает модные тенденции времени и привычен слушателю. В своем интервью А. Менкен подчеркивал эту мысль: «Анимационные мюзиклы, кстати, имеют гораздо большее отношение к современной культуре, чем к сказкам, по мотивам которых они написаны. Сказка здесь всего лишь отправная точка сюжета. Весь вопрос в том, что, адаптируя этот сюжет, мы пользуемся современным словарем и оперируем

---

126 Шмадина М. А. Алан Менкен: «Я умею убирать приторный привкус из этих историй» // Интервью газете «Коммерсант». № 13. 2008. URL: [http://musicals.ru/magazin/interview/menken\\_interview](http://musicals.ru/magazin/interview/menken_interview)

127 Боброва М. С. Отечественный мюзикл и рок–опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX — начала XXI века : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Ростов–на–Дону, 2011. С. 7.

<sup>128</sup> Там же, С. 16.

ценностями сегодняшнего дня»<sup>129</sup>. Тексты к песням фильма созданы Ховардом Эшманом, уже имевшим опыт работы с А. Менкеном в подготовке в Бродвее комедийного рок–мюзикла «Маленький магазинчик ужасов» (1982).

«Русалочка» продолжает традиции диснеевских анимационных мюзиклов, сформировавшиеся еще в 1930–1940–е гг. Саундтрек фильма «Русалочка» представляет собой жанрово–стилевую мозаику, что свойственно многим произведениям диснеевской студии, в создании которых принимала участие команда композиторов. Здесь же, при моноавторстве киномузыки, это становится творческим методом композитора, помогающего создать художественный образ персонажей через стиль и жанр. В саундтреке двадцать композиций. Отдельные из них отличаются оригинальностью композиторских решений.

В музыкальной партитуре анимационного фильма «Русалочка» чередуются инструментальные фрагменты и вокальные номера. Вокальные (сольные, ансамблевые) номера представляют собой развернутые, композиционно стройные фрагменты, в которых раскрывается внутренний мир героев, сфера их эмоций. Во многом это напоминает черты оперы, а еще более — оперетты, что логично с точки зрения истории формирования жанра мюзикла. Композитор, создавая яркие вокальные номера (преимущественно в мажорных тональностях) облегчает эмоциональную картину сказки, минимализирует трагизм. Это соответствует замыслу режиссера и сценариста. При помощи оркестровых эпизодов композитор раскрывает, как правило, драматические коллизии сюжета.

Менкен в «Русалочке» использовал метод, который будет применен им в дальнейших анимационных мюзиклах («Красавица и чудовище», «Аладдин» и др.). Метод заключается в максимальном сближении отдельных вокальных и инструментальных эпизодов при помощи объединения

---

<sup>129</sup> Шимадина М. А. Алан Менкен: «Я умею убирать приторный привкус из этих историй» // Интервью газете «Коммерсант». № 13. 2008. URL: [http://musicals.ru/magazin/interview/menken\\_interview](http://musicals.ru/magazin/interview/menken_interview)

тематизма. Мелодии песен становятся основой для интонационного комплекса инструментальных фрагментов, связанных с определенным персонажем. Усиливается вариационность мелодического развития, что способствует запоминаемости музыкального текста. Формируются тематические и смысловые арки, скрепляющие кинопартитуру.

Открывает фильм хор матросов «Глубины ниже» (англ. — «Fathoms Below»). Все поэтические тексты песен фильма выполнены Х. Эшманом. В создании текста этого хора также принимал участие Гленн Слейтер. На фоне оркестрового звучания проводится песня, мелодия которой имеет ясное композиционное строение (симметричные построения фраз), ритмическая пульсация монотонна и соответствует однообразным движениям моряков на палубе. Приглушенное хоровое мужское пение здесь вызывает ассоциации с хором охотников из оперы «Волшебный стрелок» К.М. Вебера. Менкен через жанр дает характеристику образу: черты баркаролы узнаваемы благодаря трехдольному размеру (6/8), умеренному темпу, «гулким» пустотным квинтам в гармоническом сопровождении, повторяющемуся рисунку басовой линии, уподобленному качанию лодки или волны, мажорно-минорным «мерцаниям» (введение минорной доминанты, создающей колорит миксолидийского лада) (см. пример 4). Как отмечает Е. В. Носорева, «баркарола воссоздаёт картины народного быта или морской пейзаж, отстраняет от событий и погружает в прошлое»<sup>130</sup>. Действительно, поэтический текст песни напоминает о старинной легенде о поджидающих своих жертв русалках, живущих «на бездонной глубине»<sup>131</sup>.

Черты баркарольности придают хоровому эпизоду «Глубины ниже» колорит статичной музыкальной зарисовки, смысловым пространством которой становится мир людей и мир природы, древние тайны их

<sup>130</sup> Носорева Е. В. Художественный мир венецианской баркаролы в сочинениях композиторов XVIII — начала XX века : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 5.10.3. Саратов, 2024. С. 9.

<sup>131</sup> «I'll tell you a tale of the bottomless blue / And it's hey to the starboard, heave ho / Looko ut, lad, a mermaid be waiting for you / In mysterious fathoms below» (Я расскажу вам историю о бездонной голубизне / И на правый борт — раз-два взяли! / Берегись, парень, русалка тебя ждет / На загадочной глубине).

соприкосновения и взаимодействия. Композитором для достижения этих художественных целей применены средства академической западноевропейской музыки XVIII–XIX вв. Подобный выбор способствует воссозданию колорита андерсоновской сказки, формированию некоторой временной дистанции между сценическим действием и современным зрителем.

Ансамблевая композиция «Дочери Тритона» (англ. — «Daughters of Triton»), исполняемая Русалочкой, морскими девами и сестрами Ариэль, является примером классицистского вокального номера с простой и ясной мелодией, ладовой логикой, симметричными кадансовыми формулами, плавным консонантным дублированием мелодии (преимущественно терциями). Особенно отметим фактурные особенности этого номера. Как известно, фактура обладает важными стилепрезентирующими свойствами<sup>132</sup>. Подчас именно фактура позволяет конкретизировать стилевую определенность того или иного произведения. Безусловно, категория стиля носит комплексный характер, но роль фактуры в общей системе выразительных средств очень велика. В ансамбле «Дочери Тритона» фактура стилизована под камерно–инструментальные сочинения или вокальные фрагменты опер (арий, ансамблей) композиторов — представителей венского классицизма (Гайдна, Моцарта, Бетховена): четкая горизонтальность с выделением пластов мелодической линии и гармонической фигурации (см. пример 5). Типизированный классицистский характер фактуры композиции позволяет сделать вывод об использовании А. Менкеном приемов стилевой аллюзии для формирования условного исторического колорита сценического действия.

Экспозиционная («выходная») песня Русалочки Ариэль «Часть твоего мира» (англ. — «Part of your World») приводит слушателя в привычный мир современной музыки, актуализирует те смыслы, которые ранее носили слегка

---

<sup>132</sup> *Титова Е. В.* Фактура как элемент стилевой системы (на материале клавирных сочинений Моцарта) : дисс. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Ленинград, 1984. С. 32.

архаичный характер. Это развернутая соул–баллада в лучших традициях жанра. Для него характерен особый (лирический, затем лирико–драматический) тип поэтической выразительности, связанный с экспрессивным выражением глубоко личностных тем и образов. Визуальный ряд (движение Ариэль внутри морской пещеры) усиливает контраст между реальностью и мечтой. Русалка поет о высшей своей цели, о желании вырваться из сковывающего ее личность морского царства и обрести счастье в мире людей.

Импровизационность как яркий признак стиля соул здесь превалирует, придавая гибкость куплетно–припевной конструкции, формируя эффектную волновую драматургию постепенно нарастающего и плавно снижающегося напряжения. Ариэль высказывает свою мечту на фоне яркой динамической и мелодической кульминации. О стилистике поп–композиций в стиле соул свидетельствуют многочисленные мягкие многотерцовые аккорды (септ– и нонаккорды), вуалирующие достаточно четкую логику гармонического развития, причудливый ритмический рисунок с обилием пауз, синкоп (см. пример б). Также стилевым признаком здесь является «сверхэмоциональная, достигающая высших точек напряжения манера пения соул–вокалистов»<sup>133</sup>. Песню «Часть твоего мира» исполнила Джоди Бенсон — яркая актриса и поп–певица, объявленная кинокритиками в 2011 г. «Легендой Диснея». При исполнении песни «Часть твоего мира» Д. Бенсон придает особое напряжение (практически надрывное) голосу в верхнем регистре, применяя технику леджит. Данную технику, приближенную к академической (оперной) манере пения, часто используют вокалисты, участвующие в постановках бродвейских мюзиклов. Ведь мюзикл генетически восходит к жанру оперетты, и артисты во многом переняли его исполнительские традиции. Отличием от оперной манеры пения в леджете является более открытый сфокусированный звук, максимально приближенный к речевому тембру.

---

<sup>133</sup> Кириченко П. Г. Соул в структуре американской музыкальной культуры // Вестник науки. 2023. Т. 3. № 1 (58).

Такой эффект обусловлен стремлением темброво смягчить и сделать более органичными частые переходы вокалиста от пения к речитативу. Мы видим, как умело композитор дает характеристику времени и раскрывает внутренний мир персонажей через жанр и стиль. Пасторальный колорит подводного царства формируется в сцене, стилизованной под ансамблевые номера опер венских классицистов, а при помощи жанра соул–баллады и характерной для нее манеры пения композитор воссоздает лиричный и мечтательный облик Ариэль.

Данный прием характеристики через жанр и стиль сохраняется и в дальнейшем. Так, песне Краба Себастьяна «В мире морском» (англ. — «Under the sea»), как отмечал композитор, «Краб поет у меня в стиле “калипсо”, и зритель понимает и принимает такое решение; оно ему близко. Это больше чем песня, здесь заложена некая идея»<sup>134</sup>. Стиль калипсо, избранный композитором для данной сцены, как нельзя лучше соответствует драматургии мюзикла. Это фрагмент, оттеняющий и оттесняющий на задний план драматические линии сюжета. Здесь царит настроение жизнерадостности и беззаботности. Себастьян пытается напомнить Ариэль о счастье пребывания в родном доме, где ее любят и берегут, и она не испытывает тех страданий, которые ее встретят в мире людей.

Избранный композитором стиль калипсо относится к афрокарибской эстрадно–этнической музыке. Он близок регги по решениям в области ритма и мелодии. Это танцевально–вокальные композиции с характерными средствами выразительности: диалогической структурой солист (запевала) — хор, «квадратностью» метрических сеток (4/4), обогащенных полиритмией, введением разнообразных инструментов перкуSSIONной группы. Менкен в песне «В мире морском» использует электронный клавишный инструмент (синтезатор), применяет диалогическую логику построения формы (чередование сольные эпизодов Краба Себастьяна и хоровых фрагментов

---

<sup>134</sup> Шимадина М. А. Алан Менкен: «Я умею убирать приторный привкус из этих историй» // Интервью газете «Коммерсант». № 13. 2008. URL: [http://musicals.ru/magazin/interview/menken\\_interview](http://musicals.ru/magazin/interview/menken_interview)

в исполнении разнообразных подводных обитателей), вводит характерный синкопированный ритм (см. пример 7).

Особый комизм сцене придает легкий контраст между непринужденной танцевальностью темы песни и глуховатым (хриповатым), слегка надрывным тембром солиста — фанк-певца Сэмюэля Э. Райта. Песни Ариэль и Себастьяна являются рассказами «от первого лица, в котором оратор выражает свои идеи, свою позицию, своё личное мнение (действует “от себя”»<sup>135</sup>. Такой тип экранного звучания получил название диегетического (от греч. διηγήσις — «рассказывать»), его функция — усилить ощущение реальности происходящего и вызвать эмпатийный отклик у зрителя.

Жанр госпела применяется композитором в песне «Поцелуй девочки» (англ. — «Kiss the Girl») и пародируется, так как пафос духовных текстов снижается. Это призыв к друзьям из подводного царства набраться смелости и поцеловать Русалочку<sup>136</sup>. В поэтическом тексте песни отчетливо прослеживаются вопросо–ответные интонации в партиях солиста и хора. Этот прием характерен для госпела, как и для соула, впитавшего в себя черты этих евангельских песнопений. Основывающийся на формулах, типичных для африканской песенности и ритмики, госпел приобрел отличительные жанровые черты в пространстве американской музыки: синтез сольного и ансамблевого / хорового пения, возвышенные или сентиментальные поэтические тексты, рафинированная ритмика с обилием синкоп, высокая степень коммуникативной связи со слушателями, часто присоединяющихся к ансамблю во время исполнения песнопений<sup>137</sup>. Чтобы обеспечить

<sup>135</sup> Деникин А. А. Модель диегетического анализа звука в экранных медиа // ЭНЖ "Медиамузыка". № 2 (2013). URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/2\\_5.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html)

<sup>136</sup> «Now' syour moment (ya ya) / Floating in a blue lagoon (ya ya ya) / Boy you better do it soon / No time will be better (ya ya ya ya ya ya) / She don't say a word / And she won't say a word until you, kiss the girl» / («Сейчас подходящий момент (да-да) / Плавая в голубой лагуне (да-да-да) / Парень, тебе лучше поторопиться / Лучшего времени не будет (да-да-да-да-да-да-да) / Она не говорит / И не будет говорить до тех пор пока ты ее не поцелуешь» (Перевод текста песни. URL: [https://lyrsense.com/the\\_little\\_mermaid/kiss\\_the\\_gir](https://lyrsense.com/the_little_mermaid/kiss_the_gir)

<sup>137</sup> Безниско О. Н., Зувев Н. Д. Песни госпел в американской музыкальной культуре 20 века // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 2. С. 44.

возможность такого исполнительского сотрудничества, в достаточно сложный, часто импровизационного характера музыкальный текст госпела вводятся короткие реплики–возгласы: слова, отдельные слоги. Подобные возгласы, но уже не духовного характера («Hallelujah!») мы видим и в тексте песни (ya ya ya).

Песню «Поцелуй девочки» анимационном фильме «Русалочка» исполняет ансамбль морских существ, при всей вуалировке жанра госпела и превращения его в романтический, лирико–поэтический, он сохраняет основной настрой (см. пример 8). Это сочетание страха, неуверенности и утешительной надежды. Ведь особую популярность жанр госпела приобрел как раз в период Великой депрессии (1929–1939 гг.) в американской экономике, распространившись в протестантской среде<sup>138</sup>. В дальнейшем популяризации жанра госпела содействовало включение его разновидностей в творчество Э. Пресли, Дж. Ли Льюиса, М. Джексона.

Обобщая обзор музыкальной партитуры анимационного фильма «Русалочка», отметим его ярко выраженные черты мюзикла. Визуальный ряд фильма наполнен театрализованными сценами сольного, ансамблевого пения, напоминающими практику бродвейских постановок. Композитор следует фабуле, отражающей реинтерпретационный подход сценаристов к оригинальному источнику. Отсутствие трагического финала превращает сказку в мелодраму и резко сужает пространство образно–эмоциональных характеристик героев. Добиться разнообразия композитору удастся при помощи использования стилей и жанров духовной и поп–музыки, введения приемов стилизации академической музыки XVIII–XIX вв. В итоге музыкальная партитура приобретает черты полистилистичности, а в драматургии начинает проявляться сюитный принцип сочетания контрастных, но не конфликтных эпизодов.

---

<sup>138</sup> Аксенова А. Что объединяет веру, музыку и танцы: поговорим о госпеле // Звук медиа. 24 марта 2023 г. URL: <https://go.zvuk.com/v-trende/chto-obedinyayet-veru-muzyku-i-tancy-pogovorim-o-gospele.htm>

## **2.2 Кросскультурный подход художников и композиторов к введению поп–музыки в кинопартитуры анимационных картин студии Уолта Диснея 1990–х годов. Принципы формирования художественного синтеза аудио– и видеорядов избранных фильмов**

Продолжение тенденций, намеченных в «Русалочке», мы видим в культовом анимационном фильме диснеевской студии *«Красавица и чудовище»* («Beauty and the Beast», 1991, реж. Г. Труздейл и К. Уайз)<sup>139</sup>. Это вновь сказочная история, основанная на европейском тексте (одноименной сказке Ж. М. Л. де Бомон, как указано в титрах). Современным читателям более знакома адаптированная для детей версия сказки, опубликованная Ш. Перро, российским читателям — в изложении С. Т. Аксакова («Аленький цветочек»).

Сказка содержит архетипические образы, раскрывает символизм противостояния в мировом целом дихотомической пары «красота» и «уродство». Они становятся «пусковым механизмом для волшебства — для превращений»<sup>140</sup>. Чаще всего в сказках превращение уродства в красоту происходит в результате искупления, здесь же основным механизмом чудесной трансформации становится изменение точки зрения героини. Эта оптика любви позволяет увидеть «онтологическую красоту во внешнем уродстве»<sup>141</sup>. Подобные метаморфозы, означающие архетипическую вечность сюжета, мы обнаруживаем в сказках о Царевне–лягушке, Щелкунчике.

Сложные метафизические смыслы сюжета в анимационном фильме дополнены этическими, главная героиня (Красавица, Белль) выступает как положительный герой, которому предстоит пережить эволюцию мировидения, научиться видеть внутреннюю красоту уродства. Это заложено

<sup>139</sup> Материалы данного раздела параграфа изложены в публикации: *Лю Женвей*. Особенности музыкального ряда анимационных картин студии «Дисней» («Русалочка», 1989, «Красавица и чудовище», 1991) // BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION. 2024. № 2. С. 78–83.

<sup>140</sup> *Осиновская И. А.* Красавицы и чудовища: смысловые конструкции и образное поле красивого и уродливого в сказках // Вестник культурологии 2017. № 3. С. 78.

<sup>141</sup> Там же, С. 79.

в сюжете сказки, ведь «к уродству, — писала Лепренс де Бомон, — можно привыкнуть, к злобе же никогда. Не стоит стесняться быть некрасивым, но надлежит делать так много добра, чтобы люди не замечали нашего некрасивого лица и любили нас за наше сердце»<sup>142</sup>.

В качестве композитора выступил А. Менкен, Х. Эшман вновь, как и в «Русалочке», стал автором поэтического текста песен. Саундтрек фильма стал чрезвычайно популярным и завоевал премии «Оскар» за лучшую музыку к кинокартине и лучшую заглавную композицию, премии «Грэмми» и «Золотой Глобус».

Стиль саундтрека более единообразный, чем в «Русалочке». Вместо стилевой и жанровой мозаики мы обнаруживаем продуманную систему выразительных средств, где основным принципом характеристики художественного образа становится тип мелодизма, темповая и динамическая драматургия. Можно охарактеризовать стиль музыкального фильма как classical crossover. Это адаптация оперетты в реалиях поп-культуры.

Опереточный характер носят первая («выходная») песня «Красавица» («Belle»), композиции «Гастон» («Gaston») и «Будьте нашей гостьей» («Be our Guest»). Более явственно черты поп-музыки, проявляющиеся в интенсивной ритмической пульсации, мы обнаруживаем в «Песне толпы» (англ. — «The Mob Song»).

Наиболее ярко представлены приемы поп-музыки в лирической кульминации фильма — песне «Красавица и чудовище» / «История, старая как мир» (англ. — «Beauty and the Beast» / «Tale is Old as Time»). Это лирическая поп-баллада. Ее два раздела, каждый из которых композиционно симметричен (период повторного строения), звучат с использованием типичной для поп-музыки сменой тональности. Ее постепенное повышение

---

<sup>142</sup> Лепренс де Бомон. М. Детское училище или Нравоучительные разговоры ... / Сочиненные на французском языке госпожею Ле Пренсь де Бомонт. Санкт-Петербург : [Тип. Сухопут. кадет. корпуса], 1761–1767. Ч. 4. 300 с. URL: [https://rusneb.ru/catalog/000200\\_000018\\_v19\\_rc\\_2101720/](https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_2101720/)

(Фа мажор — Соль мажор) становится фактором тесситурного и динамического роста.

Мелодическая линия композиции проста, основана на вариационном развитии «волнообразной» интонации, насыщении всей факторы имитационными подголосками (см. пример 9).

В процессе подготовки музыкальной партитуры стиль песни Белль претерпел изменения<sup>143</sup>. Первоначально он планировался композитором как рок–баллада с напористым темпом, яркой динамикой. Однако стилевой контраст был смягчен с целью создания целостного художественного образа, выдержанного в едином романтическом ключе. Композиция приобрела черты поп–баллады.

Композитор в данной сцене использует драматургический прием создания недиегетического звукового пространства. Песня начинает звучать сама по себе, литься из аудио–источников, которые не показаны в кадре. Ее не поет героиня, музыка здесь является условно мотивированной, призванной усилить романтический настрой сцены и вызывать у зрителя эмоциональное «вчувствование» в действие, происходящее на экране.

Начальные фразы запоминающейся мелодии песни «Красавица и чудовище» появляются потом на протяжении всего фильма в различных эпизодах, связанных с развитием сюжетной линии трансформации чувств Белль к хозяину замка. Можно определить тему песни как лейтмотив, играющий важную драматургическую и композиционную функцию в музыкальной партитуре. Он акцентирует внимание на важнейших эпизодах развития сюжета, скрепляет удаленные части в единое целое. Это позволяет зрителю осознать в процессе восприятия центральную тему произведения — трансформацию чувств героини, зарождение в ее сердце любви и чудесное преобразование Чудовища благодаря ей.

---

<sup>143</sup> Trousdale, Gary; Wise, Kirk; Hahn, Don; and Menken, Alan (2002). DVD audio commentary for *Beauty and the Beast: Special Edition*. Walt Disney Home Entertainment

Запись исполнения песни, звучащей во время танца Белль и Чудовища была выполнена Энджелой Ленсбери — британо–американской актрисой. Она не сразу согласилась на предложение участвовать в записи саундтрека, полагая, что композиция не «подходит для ее стареющего певческого голоса, но в конечном итоге закончила песню за один дубль»<sup>144</sup>. Ленсбери прекрасно владеет техникой леджит и в ее исполнении песня напоминает романс.

Наибольшую популярность композиция завоевала у слушателей после записи ее исполнения Селин Дион и Пибо Брайсоном<sup>145</sup>. Оба являются культовыми поп– и соул–музыкантами, их известность преодолела рамки стран (Канада, США). Интерпретация песни «Красавица и чудовище» С. Дион характеризуется использованием приемов не оперного, а эстрадного пения, сама запись отличается по аранжировке: здесь гораздо активнее используются электронные клавишные инструменты. В кавер–версии песни в исполнении С. Дион стилевые черты поп–музыки проявляются сильнее.

О традициях бродвейских шоу и французских кабаре напоминает сцена танца обитателей замка Чудовища (посуды, каминных часов, чистящих щеточек и т.д.), приветствующих Белль под песню «Будь нашим гостем» / «Вы наш гость» (англ. — «Be Our Guest»). Песня звучит как дуэт Люмьера (канделябра) и Миссис Потс (чайника). Их партии исполнили американский актер Джерри Орбах и английская актриса Анджела Лэнсбери. Несмотря на мелодическую незатейливость песни, она приобрела популярность как одна из самых знаковых композиций студии Дисней. Возможно, поводом для этого стало не только яркое артистическое исполнение песни, но и ее театрализованное решение, превратившее композицию в часть феерического шоу. В сцене активно использовались компьютерные технологии. Учащенное танцевальное движение зачарованных обитателей замка, фейерверки из

---

<sup>144</sup> *Finner A. Part of Their World: The Stories and Songs of 13 Disney Princesses // Songfacts. URL: <https://www.songfacts.com/blog/writing/part-of-their-world-the-stories-and-songs-of-13-disney-princesses> (дата обращения: 22.04.2022)*

<sup>145</sup> *Celine Dion & Peabo Bryson — Beauty And The Beast (HQ Official Music Video) // Видеохостинг «Youtube». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pgYEJHJXFB4> (Дата обращения: 22.11.2021)*

пенной воды, дробящийся блеск свечей в люстрах — все эти средства сделали эпизод одним из самых театрально эффектных в фильме (см. рис. 2).

Обобщая обзор фильма, отметим, что стиль саундтрека здесь не столь мозаичный, как в «Русалочке». Музыкальная партитура фильма «Красавица и чудовище» имеет сходство с романтическим мюзиклом. Композитор создает лирические композиции, объединяя весь музыкальный материал фильма самой важной темой. Появившись впервые как песня, под которую танцуют Белль и Чудовищу, она становится лейттемой любви, ведущей интонацией всего музыкального ряда фильма. Эта тема символизирует ту силу чувства, которая в итоге становится главным и единственным способом преобразования. Работая над музыкальной партитурой, композитор сразу мыслил ее как анимационный мюзикл. Он видел отличие лишь в объеме песенного материала и отмечал, что «больших отличий у музыки, написанной для бродвейского мюзикла, и для мюзикла анимационного нет. Мюзикл — это мюзикл. Нужно прописывать персонажей, определяться с их музыкальной стилистикой. Есть некие различия в подходах, но даже там очень много исключений. Вот, например, анимационном фильме «Красавица и Чудовище» было шесть песен, в американской постановке на Бродвее — 14 или 15. Сценический мюзикл прописывается более тщательно, но в анимации каждая песня привлекает заведомо больше внимания»<sup>146</sup>.

Это не последний пример сотрудничества композитора с диснеевской студией «Дисней», в дальнейшем мы проследим эволюцию подхода А. Менкена к трактовке жанра анимационного мюзикла.

Фэнтезийная комедия «*Аладдин*» («Aladdin», 1992, реж. Д. Маскер, Р. Клементс) продолжила традиции диснеевской студии по развитию жанра анимационного мюзикла. Сюжет одноименной арабской сказки, входящий в цикл рассказов «Тысяча и одна ночь», взятый за основу сценария фильма, допускает множество фантазийных ответвлений, что это в дальнейшем

---

<sup>146</sup> Шимадина М. А. Алан Менкен: «Я умею убирать приторный привкус из этих историй» // Интервью газете «Коммерсант». № 13. 2008. URL: [http://musicals.ru/magazin/interview/menken\\_interview](http://musicals.ru/magazin/interview/menken_interview)

позволило продлить историю героев фильма в полнометражных анимационных мюзиклах «Возвращение Джафара» (1994), «Аладдин и король разбойников» (1996), сериале «Аладдин» (1994–1995).

Для создания саундтрека фильма был привлечен А. Менкен. Его работа вновь характеризуется стремлением к сквозному развитию основного тематизма и сохранением черт анимационного мюзикла. Кинопартитура фильма включается в себя 31 музыкальный фрагмент. Восемь из них относятся к песне «Арабская ночь» (англ. — «Arabian Nights») и вкраплениям его тематизма в кинопартитуру в связи со сквозным развитием этого драматического образа. В связи с этим можно сделать вывод о том, что песня играет центральную роль в музыкальной драматургии анимационного мюзикла.

Впервые песня «Арабская ночь» (слова Х. Эшмана) звучит в исполнении актера и певца, активно сотрудничавшего со студией У. Диснея Брюса Адлера. Поэтически текст песни наполнен метафорами, рисующими таинственный и непредсказуемый восточный мир: «It's Chaotic, but hey, it's Home» («Это хаос, но — хей! — это твой дом!»), «This Mystical Land of Magic and Sand» («Этот таинственный край волшебства и песка»). Повествовательный характер песни выделен авторской ремаркой «Fine Narrators enter» (см. пример 10). Уже в кратком инструментальном вступлении очерчивается восточный колорит композиции: на фоне оstinatного фона ударных и струнных звучат фразы с характерными полуторатоновыми хроматизированными интонациями, с причудливой ритмикой (чередование двуолей и триолей).

Композиционно песня «Арабская ночь» достаточно проста: в ней содержатся три куплета (солист) и припева (хор). Период первого куплета песни состоит из четырех предложений, три из которых секвенционно проводятся с постепенным тесситурным повышением (в *a-moll* с III, V и I ступеней), достигая кульминации в «точке золотого сечения» (середина третьего предложения, а затем мелодия постепенно возвращается к устью.

Самым колоритным в этой симметричной структуре является хроматизация мелодии, колористическая игра полутонов (*c — cis, d — dis, e — es, f — fis*) и активное введение полуторатоновых ходов в мелодике. После каждого куплета солиста–рассказчика следует припев, исполняемый хором (резкий сдвиг в *h–moll*). Он сохраняет стилистику партии солиста (хроматизированные интонации, сложная ритмика). Это экстатичные и динамически яркие (на *ff*) реплики. Их сочетание с куплетами солиста образует волновую логику динамического, тембрового (солист — хор — инструментальный наигрыш) и драматургического развития. Длительное вариативное развитие начальных интонаций, их тесситурное «качание» (подъем и спуск) производят медитативное впечатление.

Мелодия неоднократно фоново проводится в кинопартитуре (с вокалом или в чисто инструментальном варианте), создавая восточный колорит сценам. Будоражащие воображение таинственные и тревожные интонации песни «Арабская ночь» в дальнейшем используются в теме злодея Джафара (англ. — «Jafar's Theme») (см. пример 11).

Артистичное исполнение песни «Арабская ночь» Брюсом Адлером с введением речитативных фрагментов придает композиции черты стилизованной в восточном духе поп–баллады. Эта песня благодаря музыке, поэтическому тексту стала настолько популярной и знаковой для фильма, что ее в дальнейшем использовали с измененным текстом в начале фильма «Возвращение Джафара» и в мультсериале «Аладдин» (в качестве главной темы). В этих фильмах изменился лишь исполнитель (Брайан Хэннан). В картине «Аладдин и король разбойников» песня «Арабская ночь» звучит снова в исполнении Б. Адлера как точная цитата из первого фильма «Аладдин» 1992 г.

Продолжает линию поп–баллад в музыкальной драматургии фильма композиция «Прыгай» / «На одни прыжок впереди» (англ. — «One Jump Ahead», слова Т. Райса). Аладдин (исполняет Бред Кейн) рассказывает о своем прошлом, убегая от погони после кражи, вынужденной крайней

бедностью. Тематизм этой драматической баллады в дальнейшем часто появляется в сценах с Аладдином, становясь его лейтобразом и лейттемой. Песня построена в виде театрализованной сценки, где монолог юноши чередуется с репликами толпы. А. Менкен использует прием контрастного сопоставления этих фрагментов. Неспешный рассказ чередуется с эпизодами противопоставления криков толпы («Riffraff! / Streetrat! / Soundrel! / Takethat!») [«Шпана! Уличная крыса! Мерзавец! Получай!»] и резких ответов на них. Здесь весь тематизм представляет собой череду коротких синкопированных мотивов (поступенные нисходящие интонации), создающих впечатление погони и сбившегося дыхания от нее (см. пример 12). Нагнетанию общего напряжения способствует прием постепенного повышения тональности каждого куплета: *e–moll*, *f–moll*, *fis–moll*, *gis–moll*. Мелодия песни «Прыгай!» становится в дальнейшем темой Аладдина, она звучит в инструментальном варианте во фрагментах, связанных с персонажем («Street Urchins», «To Be Free», «Aladdin's Word»).

«Самый лучший друг» / «Друг, как я» (англ. — «Friend Like Me», слова Х. Эшмана, вокал Робина Уильямса) — поп-композиция, звучащая как номер шоу в стилистике кабаре. Джин доказывает Аладдину свое превосходство перед всеми его друзьями (см. рис. 3–4). Стремительная смена кадров (Джин на сцене, в пещере с сокровищами, в ресторане и т.д.) сопровождается то речитативом, то оперетточным интонированием песни, то зажигательным степом. Два куплета композиции, в которых тесситура и динамика постепенно нарастают, подводят к финальной кульминации. По эффектности эту сцену можно сравнить с песней «Вы наш гость» в анимационном мюзикле «Красавица и Чудовище». Мелодия этой песни становится лейттемой Джина и неоднократно фрагментарно появляется в сценах, связанных с ним. Финальные титры фильма озвучены инструментальным вариантом песни «Самый лучший друг».

Приемы поп-шоу применяются сценаристами в песне «Принц Али» (англ. — «Prince Ali», роль Джинни исполняет Робин Уильямс). Здесь

спародированы реплики, объявляющие прибытие в качестве принца Али Абабуа бедняка Аладдина. Он приобрел царский вид при помощи волшебства Джинна (здесь он представляется как Джинни) и желает просить у царя руки его дочери Жасмин. На фоне неторопливого марша, сопровождающего прибытие огромного почетного каравана принца, звучат реплики «Prince Ali!» (см. пример 13). Эти мотивы охватывают диапазон выше октавы и сопровождаются диссонирующими звуковыми комплексами (септаккорды, аккорды квартовой структуры:  $g - d - f$  и т.д.), обогащены тембровыми красками звонких фанфар. Авторская ремарка «Grandioso» подчеркивает пафосный настрой песни. Караван принца представляет собой практически карнавальное шествие (слоны, танцоры, фейерверки и проч.), производящее на жителей Аграбы неизгладимое впечатление. Мелодии хоровых партий и солирующих фрагментов в исполнении Джинни очень близки, они вариационно развивают приветственные возгласы «Prince Ali!», дополняя их восходящий мотив плавными нисходящими интонациями. В них много синкоп, придающих рафинированный, изысканный характер мелодии. Хроматические интервальные последовательности в гармонии добавляют терпкости общему звучанию. Менкен, знаток и любитель творчества И. С. Баха, в финальном куплете, в котором общее напряжение достигает апогея (это кульминационная зона развития шоу), использует полифонические приемы развития тематизма (см. пример 14). Многоголосие толпы, артистов шоу здесь передается динамически, темброво и фактурно.

Облик Джинни в процессе шествия подвергается метаморфозам: его костюм и характерные реплики формируют узнаваемые образы деятелей шоу-бизнеса: комментаторов популярнейшего американского праздника Дня Благодарения, известной бродвейской актрисы Э. Мерман, обладателя трех премий «Оскар» актера У. Бреннана. Введение элементов шоу в анимационный фильм обусловлено той ролью, какую он играет в общественной жизни. Диснеевские фильмы являются не только средством развлечения, но и частью культурного диалога. Ассоциации с событиями

и персонажами, понятными и знакомыми современному зрителю, актуализирует архаические истории, способствует более глубокому проникновению художественных образов в его сознание.

Пародийная реприза песни «Prince Ali» вводится в момент, когда колдун Джафар (озвучание роли выполнил Джонатан Фриман) разоблачает принца Али как бедняка Аладдина. Решение композитора и режиссера не вводить новый песенный материал, а использовать прием пародирования для музыкального материала, способствовало усилению драматургической функции уже имеющегося объема фрагментов кинопартитуры и их большей запоминаемости зрительской аудиторией.

Лирическая поп–баллада «Целый новый мир» (англ. — «A Whole New World», вокал Б. Кейна и Л. Салонга) является эмоциональной и смысловой кульминацией фильма, в котором тема любви Аладдина и Жасмин является центральной. Это ведущая песня фильма. Именно ее интонации сопровождают сцены, в которых участвуют эти персонажи. На фоне тихих арпеджио (*mf*, D–dur) Алладин начинает песню. Синкопы в первых фразах формируют впечатление перебившегося от восторга дыхания или свободно, вне четкого ритма времени, льющейся импровизации (см. пример 15). Длительная полнота мгновения зафиксирована долгим остинато на тоническом устое в басу. Неспешные смены ладовых функций (Т — II — Т, Т — II — S — D), их классицистская ясность формируют ощущение мягкой текучей музыкальной среды, на фоне которой открываются навстречу сердца и души влюбленных. Композиция состоит из двух куплетов и припевов, в которых варьируется изначальный тематический материал. Соло Аладдина в конце первого куплета подхватывается Жасмин, в первом припеве их реплики имитационно чередуются. Во втором куплете (с тесситурным повышением от D–dur в F–dur) первой запекает Жасмин, а далее Алладин вступает и звучит восторженный экстатичный дуэт.

Композитор в песне демонстрирует свое мастерство насыщения гомофонной фактуры полифоническими приемами. Пение влюбленных то

являют пример диалога согласия (переход фразы от одного к другому), то образует двухголосие (терцовое, очень мягкое и гармоничное соотношение мелодических линий), так и в отдельных фрагментах приобретает черты контрастной полифонии (мелодические линии при повторном проведении фразы меняются местами). Завершает композицию небольшая кода «A wondrous place / For you and me» [«Чудесное место / Для тебя и меня»]<sup>147</sup>, в которой движение неоднократно закрепляет первую фразу песни.

Обобщая обзор фильма «Аладдин» отметим, что композитор продолжает традиции анимационного мюзикла, но на этот раз прием характеристики через жанр и стиль здесь нивелирован. Жанровое разнообразие кинопартитуры сведено к минимуму. Как правило, это песня (поп–баллада) или марш. Такое ограничение жанрового спектра музыки, на наш взгляд, обусловлено стремлением композитора сделать акцент на национальном колорите, пусть и не являющимся этнографически точным, а стилизованным и представляющим американизированный (осовременивание тематизма, насыщение его чертами поп–музыки, усиление значение видеоряда с элементами шоу), академизированный (по композиторским техникам, логике тонального и гармонического развития) вариант.

Кульминационным моментом эпохи «Ренессанса Диснея» стал выпуск фильма «*Король Лев*» («Lion King», 1994). Этот фильм, как и «Красавица и Чудовище» становятся самыми популярными анимационными фильмами десятилетия. Их саундтреки собирают большое количество престижных наград. Подготовка выпуска фильма «Король Лев» осуществлялась одновременно с работой над другим фильмом — «Покахонтас». Именно он считался основной масштабной работой. Отношение к сценарию фильма «Король Лев» было весьма скептическим. «“Король Лев”, — вспоминал продюсер Дон Хан, — считался небольшим фильмом, потому что мы собирались рисковать, создавая его. Суть истории заключалась в том, как

<sup>147</sup> Сибуль А. Перевод песни. URL: [https://lyrsense.com/aladdin/a\\_whole\\_new\\_world](https://lyrsense.com/aladdin/a_whole_new_world)

маленький львёнок был обвинён своим дядей в убийстве отца и всё это на фоне музыки Элтона Джона. Люди говорили: “Что? Ну, удачи вам с этим”. Но по некоторым причинам в итоге в команде оказались те, кто был по-настоящему увлечён и заинтересован им»»<sup>148</sup>.

Для Ханса Циммера, уже имевшего успешный опыт создания киномузыки к художественным фильмам («Человек дождя», 1988, реж. Б. Левинсон и др.), история о львенке приобрела очень личный характер. Трагическая сцена гибели Льва отозвалась в памяти композитора, потерявшего отца в шесть лет. Композитор решил сделать к этой сцене проникновенную песню–реквием. В результате кропотливой работы Х. Циммера (было сделано свыше сорока вариантов песни<sup>149</sup>, был сделан тот вариант, который прославил фильм и получил множество наград. И в целом, весь саундтрек фильма был настолько успешным, что воспринимался не как часть фильма, а главный фактор его успеха. Это культовый образец поп-музыки 1990–х гг.

Безусловно, успех фильма обусловила работа целой творческой команды. Группа продюсеров, режиссеров и сценаристов (Д. Хан, Р. Аллерс, Р. Минкофф, И. Меччи и др.) осуществили задачу по подготовке текста, в котором прослеживаются адаптированные для восприятия детской аудиторией мотивы библейской истории об Иосифе и Моисее, шекспировского «Гамлета», диснеевского фильма о Бэмби<sup>150</sup>. Вновь был использован мир животных в качестве метафоры человеческих судеб. На сюжет и на стилистику рисунка во многом повлиял тип художественного дизайна, использованного в японском аниме–сериале «Кимба Белый лев» («Kimba the White Lion», 1965, реж.).

<sup>148</sup> King S. As «Lion King» goes 3–D, cast and filmmakers recall making / Los Angeles Times. URL: <https://web.archive.org/web/20120620114701/http://www.latimes.com/entertainment/news/la-et-lion-king-20110915,0,5817895,full.story> (дата обращения: 22.04.2022)

<sup>149</sup> Горовиц Е. Музыка их связала // Jewish.ru События. 20.04.2022. URL: <https://jewish.ru/ru/events/usa/199303/>

<sup>150</sup> Engelbert Thaler. Singer–Songwriters: Music and Poetry in Language Teaching : [англ.]. Narr Francke Attempto Verlag, 2018, 16 July. P. 88.

Помимо Х. Циммера в создании музыкальной партитуры приняли участие выдающиеся мастера современной культуры: Элтон Джон и Тимоти Райс (поэт, драматург, автор либретто рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда», мюзикла «Шахматы» и др.). Творческим тандемом созданы несколько композиций для фильма. Первая из них — «Круг жизни» (англ. — «Circle of Life»). Это лирическая поп-рок-композиция, удостоенная премии «Оскар». Песня звучит в начале фильма как ансамблевый эпизод (исполняют К. Твилли и Лебо М.), в одной из его сцен (вокал Дж. Уильямсона и С. Дворски) и в финале — сольное звучание вокала и фортепианной игры Э. Джона.

Идея неоднократного введения в музыкальную партитуру песни «Круг жизни» принадлежит Э. Джону. Благодаря такому решению композиция становится одним из важнейших элементов музыкальной драматургии, выполняя функцию маркера самых важных частей формы: экспозиции, формирующей основной образно-эмоциональный спектр фильма, лирической кульминации и финала, итога всего предыдущего развития.

Песня «Круг жизни» является примером философской лирики. Это композиция, в которой при помощи метафор солнца и небесного круга раскрывается идея цикличности и вечности жизни, повторяемости череды радостей и скорбей, вдохновляющей роли надежды и силы духа, важности каждого мгновения в судьбе живых существ планеты. Каждый элемент мироздания важен в формировании гармонии жизни, цель которой — это не только самопознание, но и постижение своего единства с мировым целым, своего участия в «круге жизни». Акцент на лирико-философском начале в общей концепции фильма смягчает трагизм сцены гибели Льва и придает сюжету мелодраматический оттенок. Современная стилистика песни актуализирует архаические и вневременные общечеловеческие смыслы, заложенные в поэтическом тексте.

Песня «Круг жизни» имеет ярко выраженный этнический колорит. Наиболее ярко он проявляется в заставке фильма. Здесь песня звучит на

языке зулу (группа языков банту, распространенных в Южно–Африканской Республике). Так как действие фильма происходит в африканской саванне, то выбор характерных для континента языка и музыкальных средств выразительности представляется уместным. При втором (исполнение Дж. Уильямсома и С. Дворски) и третьем (вокал и фортепиано — Э. Джон) проведении песня звучит уже на английском языке.

Песня на языке зулу звучит в исполнении Кармен Твилли и Лебоханга Моракке (в титрах обозначен как Лебо М.). Моракке является уроженцем Южной Африки. Он исполняет зачин песни. Так как музыкант не имеет академической школы пения, его вокал характеризуется близостью к народным традициям (открытое горловое пение). Его интонации сразу задают тон сцене. Мир саванны просыпается с первыми лучами солнца. Моракке хорошо знаком с народным африканским традициям в области ритма. Свои знания он применил при создании саундтреков к художественным фильмам «Конго» (1995, реж. Ф. Маршалл), «Эпидемия» (1995, реж. В. Петерсен) и др. В композиции «Круг жизни» при записи саундтрека помимо гитары и клавишных инструментов была использованы сэмплы ударной установки, реализующие разнообразные тембровые и ритмические решения песни.

Х. Циммер отмечал, что саундтрек фильма «нам удалось сделать гораздо более импровизационным, гораздо более свободным», чем позднее при использовании уже цифровых технологий в записи альбома «Король Лев: Саундтрек» («The Lion King: Original Motion Picture Soundtrack», 31 мая 1994 г., студии «Media Ventures», «Ocean Way Studios» и др)<sup>151</sup>. Звучание всех барабанов в фильме является сэмплами, созданными Х. Циммером, и потом введенными в звуковую дорожку фильма. При записи же альбома в распоряжении Циммера была целая секция барабанов.

<sup>151</sup> *Zimmer H.* On Returning to 'The Lion King', The Most Important Element of This New Score, and More [Interview] // FILM By Ben Pearson 17 July 2019 <https://www.slashfilm.com/567713/hans-zimmer-interview-the-lion-king/>

Столь важное значение ритма в композиции неслучайно: ведь в африканской культуре ритм является глубинной сущностью музыки и отражает ее сакральную природу<sup>152</sup>. Песня в фильме раскрывает архаическую трактовку музыки как симбиоза инструментального звучания, пения и танца. По жанру песня напоминает спиричуэлс — жанр духовных песнопений, получивший распространение у афроамериканских протестантов. Особенности этого жанра является поэтическая возвышенная образность, использование респонсорных (вопросо-ответных) формул, берущих начало от диалога священника и прихожан на проповедях, введение приемов ритмической поддержки песнопений хлопками, топотом, танцами<sup>153</sup>. В «Круге жизни» мы находим эти черты (см. пример 16). Для озвучания респонсорных фрагментов использовался мужской хор (затем, при повторном исполнении — ансамбль бэк-вокалистов, создающих эффект хорового пения). Эти короткие реплики («Siyo nqoba. Ingonyama» / «Мы собираемся победить» и др.) вносят экспрессию в общее мелодическое развитие. В саундтрек добавлены звуки природы: шум крыльев летящих птиц, топот копыт зебр, гулкие шаги слонов, плеск воды от бегущего стада животных. Эти экстрадиетические звуки вносят полиритмию в общее звучание. В целом комплекс визуальных и аудиальных средств фильма создает масштабную картину мира природы, живущего в соответствии с законами мироздания и подчиняющегося его ритму.

По структуре и эмоциональному накалу «Круг жизни» напоминает популярную американскую народную духовную песню «Кумбайя» (англ. — «Kumbaya my Lord» — «Приди, Господи»). Возвышенный характер песни «Круг жизни» в фильме поддерживается визуальным рядом. Это сцена рождения королевского наследника, львенка, в финале песни его выносит на край обрыва старая обезьяна Рафика и показывает всем собравшимся

<sup>152</sup> Трофимов Р. В., Буксикова О. Б. Ритм в традиционной танцевальной культуре народов Африки: философские аспекты // Миссия конфессий. 2023. Т. 12. № 7. С. 68.

<sup>153</sup> Пешев Д. Ф. Классификация афроамериканских музыкальных жанров Северной Америки: история вопроса // Современные наукоемкие технологии. 2015. № 12 (часть 5). С. 925.

в ожидании большого события зверям. В этот момент луч солнца прорывается сквозь заслоняющие небо тучи и падает на тельце новорожденного львенка. Религиозный подтекст происходящего на сцене проявляется здесь достаточно сильно. Торжественность эпизоду добавляет и манера пения Кармен Твилли, обладающей низким сильным голосом.

В музыке к фильму мы обнаруживаем прием характеристики героя или действия через жанр и стиль. Сближение поп–рок–песни «Круг жизни» с жанром духовных песнопений спиричуэлс обусловлено важностью с точки зрения драматургии начальной сцены появления королевского наследника, характерная рок–н–рольная стилистика композиции «Не могу дождаться, когда стану королем» (англ. — «I Just Can't Wait to Be King», музыка Э. Джона, слова Т. Райса). Эта песня передает напористость львенка Симбы (вокал Джеймса Вивера) и его доброжелательную поддержку подружкой Налой (вокал Лоры Уильямс), птицей Зазу (озвучка известного британского актера Роузена Аткинсона). В композиции также появляются реплики хора. Помимо признаков рок–н–ролла, проявляющихся в специфической темпоритмике (быстрый темп, дробная четкая пульсация — см. пример 17), песня содержит черты условно стилизованной этнической музыки. Такое сочетание признаков поп–, рок– и народной / этнической музыки характерно для уорлдбита (worldbeat), являющегося ответвлением актуального направления classical crossover.

Свою песню–характеристику имеет и отрицательный персонаж фильма — льва Шрама, утратившего после рождения Симбы право на лидерство. Диснеевские фильмы используют потенциал введения ярких характерных номеров в музыкальную партитуру, чтобы разнообразить жанровую палитру, продемонстрировать эффектные приемы раскрытия внутреннего мира злодеев и тиранов (песня Гастона в «Красавице и Чудовище» др.). Композиция «Будь готов» (англ. — «Be Prepared», музыка Э. Джона, слова Т. Райса) звучит в исполнении британского актера Джереми Айронса, однако завершение песни в фильме из-за утраты голоса основного солиста

выполнено американским актером Джимом Каммингсом. Ему принадлежит озвучание роли Винни-Пуха и Тигры в диснеевском фильме. Сопровождает песню Шрама хор гиен. Песня выполнена в стиле рок-н-ролла. Об этом свидетельствует избранная композитором система выразительных средств: характерный для популярного танца размер 4/4, синкопы, типичная линия басового голоса (см. пример 18). Однако артистически подчеркнутая зловещая манера произнесения фраз песни вуалирует ее танцевальность и превращает композицию в характерную портретную зарисовку.

Трагический эпизод фильма — смерть Муфасы и его оплакивание сыном — озвучен музыкой Х. Циммера. Он создал несколько масштабных оркестровых номеров к фильму («Эта земля» / «This Land», «Под звездами» / «Under the Stars»), однако эпизод «Mufasa Dies» (в саундтреке обозначение номера — «... To Die For» / «За что стоит умереть») является самым впечатляющим по накалу трагических эмоций. Это сцена, в которой Симба отыскивает тело отца. Экспрессивная мелодия «широкого дыхания» с резкими взлетами интонации, придающими патетический характер тематизму, с масштабностью оркестрового звучания захватывает зрителя. Эта мелодия появляется еще дважды, каждый раз подчеркивая концептуальную значимость фрагмента. Эпизодически, в сокращенном виде, она повторно звучит в кульминационный момент возвращения Симбы, его встречи несколькими самыми близкими друзьями и восхождения возмужавшего льва на скалу. В этот момент с небес раздается голос отца, усиливающий ассоциации с христианскими символами (Глас Божий). Третий раз уже хорошо узнаваемый фрагмент темы Реквиема звучит в конце фильма (эпизод «King of Pride Rock»).

Сильнейший эффект восприятия фильма связан с резким контрастом трагической и комической сцен. После смерти Муфасы происходит диалог между Симбой и его друзьями сурикатом Тимоном и бородавочником Пумбой. Они уговаривают львенка освободиться от потрясений прошлого и набраться сил для оптимизм. Звучит композиция «Акуна Матата» («Hakuna

Matata» — в пер. с суахили — «Никаких забот» / «Не беспокойся», музыка Э. Джона, слова Т. Райса). Она входит в рейтинг Американского института киноискусства («American Film Institute») как одна из ста лучших песен в истории кинематографа.

Успех и популярность песни «Акуна Матата» связан во многом с ее ярким этническим колоритом. В оркестровке сцены применены ресурсы всего симфонического оркестра и сложной ударной установки. Она обеспечивает характерную и изменчивую ритмическую пульсацию. Песня является театрализованной сценкой, в которой диалогические эпизоды сменяются сольными. Объединяет фрагменты задорный повторяющийся клич «Акуна Матата!». В композиции много речитативных эпизодов (см. пример 19), а припев носит ярко выраженный танцевальный характер. Ритмический рисунок в такие моменты близок к регги. Песни данного направления отражают песенно-танцевальные традиции африканских народов, носят зачастую релаксационный характер. Это композиции в неспешном темпе, с акцентами на нечетных долях. Все эти черты мы обнаруживаем в песне «Акуна Матата». Персонажи в процессе движения неспешно пританцовывают, усиливая кинетическое впечатление от музыки. В одном из куплетов мелодия и ее исполнение измененным хорошо поставленным голосом уподобляется оперной партии. Однако спародированный высокий оперный стиль быстро сменяется речевым и эстрадным. Таким образом, через пародию на академическое искусство, которое отражает серьезность мировосприятия, вновь закрепляется мысль о необходимости легкости мировидения как залогом счастливой жизни.

После «Акуны Мататы» контрастом звучит возвышенная лирическая поп-баллада «Ты почувствуешь сегодня любовь?» / «Ты почувствуешь любовь сегодня вечером?» (англ. — «Can You Feel the Love Tonight»), музыка Э. Джона, слова Т. Райса). Эта сцена является лирической кульминацией картины. Песня звучит дважды: в эпизоде объяснения в чувствах Симбы (вокал Дж. Уильямса) и Налы (вокал С. Дворски), а также

в финале — в исполнении Э. Джона (фортепиано и вокал). При первом варианте песня дополнена вступительными комедийными репликами Тимона и Пумбы (Н. Лейтон и Э. Сабелла), но в финале лирическая сущность песни раскрывается с особой полнотой. Не случайно за исполнение песни Э. Джон стал лауреатом премии «Грэмми». Песня является одним из ярких образцов «великих диснеевских песен о любви», по мнению композитора, она позволяет раскрыть с особой силой то, что заложено в видеоряде: «сцена между львами показывает намного больше чувств, чем мог бы выразить диалог»<sup>154</sup>. При первом озвучании песня несет элементы софт-рока и фолка, чему способствует не столько аранжировка, сколько манера исполнения рок-певцом Дж. Уильямсом и фолк-рок-певицы С. Дворски. В исполнении Э. Джона более явственным становится стиль поп-музыки, она звучит как поп-баллада.

Куплетно-припевная форма песни «Ты почувствуешь сегодня любовь?» насыщена вариативным развитием мелодии, ее постепенным тесситурным повышением до кульминационной зоны. Указания автора конкретизируют темповые и жанровые характеристики песни: *Moderato slow ballad*. Раскрыть черты медленной поп-баллады помогает система выразительных средств: неспешный характер общему движению придает троекратный вариативный повтор начальной интонации, основанной на плагальном обороте (*G-dur*: 1 предложение: S — T, S — T, S — T — II — D; 2 предложение: S — T, S — T, S — VI — VII  $\flat$  — D) (см. пример 20). Очевидно, что песня основывается на академических принципах гармонии. Ее консонантность, обусловленная преобладанием терцовых аккордов и их обращений, а также логика последовательности ладовых функций вызвала соответствующие ассоциации у Х. Циммера, большого знатока академической музыки: «“Can You Feel the Love Tonight” все основано на

<sup>154</sup> Finch C. Afterword / C. Finch// The art of The Lion King. Hyperion, 1994. P. 143

Бахе. Это все классические смены аккордов»<sup>155</sup>. Между тем сложность мелодического движения, приближающего порой интонации к инструментальному типу (движения по звукам аккорда, скачки на октаву), обилие синкоп, подключение бэк-вокала осовременивают академический стиль и усиливают черты песни как примера поп-музыки.

Обобщая обзор музыкальной партитуры анимационного фильма «Король Лев», отметим, что факторами, обусловившими столь очевидный успех фильма, стали как глубокая, насыщенная философскими и религиозными смыслами история, так и творческий коллектив, сумевший использовать весь художественный потенциал сюжета. Сквозное проведение тематического материала песни «Круг жизни» («Circle of Life») Э. Джона и инструментального раздела «За что стоит умереть» («... To Die For») Х. Циммера стало приемом выявления и акцентирования в общей драматургии анимационного фильма «Король Лев» нескольких основных линий: эпической, трагической и лирической. Такой синтез обеспечил панорамность и многомерность сюжета и проецируемых видео- и аудиорядами смыслов. Таким образом, концептуальная сфера анимационного фильма приобрела масштабность, а благодаря многочисленным христианским символам его восприятие обогатилось сильными этико-религиозными переживаниями. Музыкальная партитура фильма, созданная Э. Джоном и Х. Циммером, отвечает задачам сценаристов по усилению контрастности драматургической логики, выделению ее кульминационных зон, подчеркиванию сквозных лейтмотивов. Свообразием саундтрека фильма, во многом являющийся примером поп-музыки, является его подчеркнутый этнический африканский колорит, созданный особенностями оркестровки (обилие тембров ударных инструментов), ритмическими и жанровыми решениями (регги, рок-н-ролл, спиричуэлс), выбором исполнителей (фолк-рок).

---

<sup>155</sup> *Zimmer H.* On Returning to 'The Lion King', The Most Important Element of This New Score, and More [Interview] // FILM By Ben Pearson 17 July 2019. URL: <https://www.slashfilm.com/567713/hans-zimmer-interview-the-lion-king/>

Важнейшим направлением работы студии У. Диснея в конце 1990–х гг. становится создание полнометражных анимационных фильмов, сюжет которых основан на историях и легендах народов мира. Это обусловлено космополитизмом, свойственным американскому кинематографу в целом, а также усилением на рубеже XX–XXI вв. тенденций мультикультурализма, признающего ценность культурного и исторического наследия всех наций. Безусловно, продукция диснеевской студии ориентирована, прежде всего, на американского зрителя и во многом репрезентирует выработанные в культуре этой страны кинематографические клише. Тем не менее, не всегда «американский взгляд» как основа концептуальной позиции режиссеров и сценаристов получала одобрение критиков и зрителей. Анимационные фильмы студии У. Диснея порой вызывали негативную реакцию и провоцировали скандалы в обществе (в частности, в связи с оскорбительным пародийным изображением индейцев в «Питере Пэне», уничижительным изображением арабской культуры в «Аладдине» и т.д.).

Выявляя особенности раскрытия этнического культурного кода в диснеевских анимационных фильмах, А.Д. Стоянов и А. С. Сахарова отмечают появление новых тенденций: разработку предупреждений о расистском контенте в ряде популярных фильмов и расширение этнической тематики в новых проектах<sup>156</sup>. Актуализация этнических тем в современном анимационном искусстве способствует их мультисенсорному восприятию и глубокому проникновению в систему мировосприятия зрителя. Этнокультурные ценности закрепляются таким образом в общественном сознании. Их дальнейшее конструирование в художественной практике получает мощный импульс. Именно поэтому изучение роли анимационных фильмов в современной культурной жизни обретает особую актуальность не только в рамках искусствоведения, но и социологии. Оно позволяет выявить

---

<sup>156</sup> Стоянов А. Д., Сахарова А. С. Эволюция конструирования этничности в мультфильмах Disney и Pixar на примере «китайской этничности» // Скиф. Вопросы студенческой науки. — 2011. URL: <https://sciff.ru/jevoljucija-konstruirovanija-jetnichnosti-v-multfilmah-disney-i-pixar-na-primere-kitajskoj-jetnichnosti/>

характер изменения стереотипов в отношении этнокультурных ценностей и, в целом, определить векторы формирования социальных смыслов и стереотипов при помощи семиотических конструкций анимационных фильмов.

Анимационный фильм *«Покахонтас»* («Pocahontas», 1995, режиссеры М. Гэбриел и Э. Голдберг) выделяется в ряде диснеевских картин по ряду причин. Это первый полнометражный анимационный фильм анимастудии, в основу которого была взята не сказочный или оригинальный литературный сюжет, а реальная история. Она взята из свидетельств капитана Джона Смита о времени колонизации Северной Америки британскими войсками. Автор описывает и героический эпизод своего спасения индейской принцессой Поухатан Покахонтас. В фильме тема их взаимоотношений расширена и романтизирована. Необычным стал и отход от сценарных решений неизменного счастливого финала: здесь главные герои Покахонтас и Джон расстаются, что усиливает драматизм сюжета и неизбежно влечет изменения в музыкальной драматургии. В этом анимационном мюзикле лирическое начало оттесняется драматическим и эпическим.

Важным представляется и контекст фильма, вышедшего через год спустя появления культового фильма «Король Лев», саундтрек которого был создан Х. Циммером, прекрасно владеющим академическими приемами композиции, и Э. Джоном, кумиром, «иконой» поп- и рок-музыки. Музыка к фильму «Покахонтас» создал А. Менкен, укрепляющий традиции бродвейского мюзикла в жанре анимации. За музыку к фильму и за лучшую композицию в ней композитор получает престижные премии «Оскар».

Этнический колорит музыки раскрыт А. Менкеном достаточно условно. Это является общей чертой американского кинематографа. Как отмечает К. Н. Рычков, в голливудских художественных фильмах используются клишированные приемы создания музыкальных образов различных национальных культур, и самую главную роль здесь играет

аутентичный инструментарий<sup>157</sup>. В случае анимационных мюзиклов задействуется больше факторов этнической музыки (особенности мелодизма, ритмических приемов арабской музыки — в «Аладдине» и т.п.), однако их применение является примером не этнографически точного подхода, а творческой стилизации. Данный вывод уже был сделан на основе анализа анимационного мюзикла «Аладдин».

Наиболее интенсивно этнические образы фильма «Покахонтас» переданы через видеоряд: портретные черты индейцев переданы стилизованно, но эффектно (более темный цвет кожи и волос, характерные овалы лица, этническая одежда). Этническими элементами наполнены музыкальные сцены с участием индейцев, для озвучания ролей которых были приглашены актеры этой народности. В частности, роль Покахонтас озвучивала Ирен Бедард, не только голос, но и внешность которой были использованы в фильме (прообраз принцессы Покахонтас). Актриса имеет смешанное происхождение, ее предки относились к эскимосским и индейским народам и племенам). Для озвучания роли отца Покахонтас Поухатана был приглашен актер и борец за права индейцев Рассел Минс. По происхождению он индеец племени оглала–сиу, его успешной работой в кинематографе является роль Чингачгука в фильме «Последний из могикан» (1992).

В аудиоряде фильма «Покахонтас» этнические черты проявляются в характерных речевых оборотах, в смысле поэтических текстов, вызывающих ассоциации с мифоритуальной практикой, в стилизации мелодики и ритмоформул индейских песен, и характере их исполнения (неакадемический, а народных тип пения).

Менкен применяет уже апробированный им ранее («Русалочка») композиторский прием характеристик через жанр. Открывающая фильм хоровая композиция «Вирджинская компания» (англ. — «The Virginia

---

<sup>157</sup> Рычков К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2013. С. 22.

Companу», слова С. Шварца, как и в последующих песнях) является маршем. Благодаря быстрому темпу, мажорной тональности (G–dur), незатейливости гармонизации и легкости оркестровки марш принимает характер забавной шутильной песенки (см. пример 21). Плывающие «Ради славы, бога и золота / И Вирджинской компании» [«For glory, God and gold / And The Virginia Companу»] на корабле английские поселенцы под предводительством Д. Рэтклиффа мечтают о Новом свете и о будущей богатой счастливой жизни. Бравурность песни обусловлена легкомысленностью побуждений путников, что отражается в поэтическом тексте<sup>158</sup>. Рефреном звучит повторяющаяся фанфарная трезвучная интонация, закрепляющая основной тезис песни–мечты: «Это слава, бог и золото / И Вирджинская компания» [«It's glory, God and gold / And The Virginia Companу»]<sup>159</sup>.

Вторая песня «Размеренно, как бьющий барабан» (англ. — «Steady as the Beating Drum») саундтрека фильма представляет собой пример фолк–музыки, в которой национальный колорит передан условно. Это хоровая песня индейцев племени поухатанов. В ней раскрывается идея непрерывной череды времен и устойчивости мироздания<sup>160</sup>, содержатся слова благодарности земле и ее дарам, возносится молитва великому духу<sup>161</sup>. Мифоритуальные смыслы поэтического текста обуславливают некоторую стилизованную архаичность музыкального ряда. В первых тактах вступления плавные аккордовые арпеджио имитируют звучание струнных инструментов (арфы), приглушенное (*mf*) звучание барабанов, остинатно повторяющих один и тот же ритмический рисунок создает впечатление медитативного созерцательного состояния (см. пример 22). Эпический характер композиции

<sup>158</sup> «Так текут реки серебра / И золото срывает с деревьев [«There's silver rivers flow / And gold you pick right off a tree»]. Цит по: Сибуль А. Перевод текста песни. URL: [https://lyrsense.com/pocahontas/the\\_virginia\\_company](https://lyrsense.com/pocahontas/the_virginia_company)

<sup>159</sup> Сибуль А. Перевод текста песни. URL: [https://lyrsense.com/pocahontas/the\\_virginia\\_company](https://lyrsense.com/pocahontas/the_virginia_company)

<sup>160</sup> «Времена года идут и времена года приходят / Устойчивый, как бьющий барабан / Сливы — семена — бутон — сливы / Хега хега я–хи–йе хега («Seasons go and Seasons come / Steady as the beating Drum / Plum to Seed to Bud to Plum / Hega hega ya–hi–ye hega»)

<sup>161</sup> «О, великие духи, услышьте нашу песню / Помогите нам сохранить древние пути / Держите священный огонь сильным» («O Great Spirit, hear our Song / Help us keep the Ancient Ways / Keep the Sacred Fire strong»).

поддерживается хоровым пением, в котором повторяются распевы («Hega hega, ya–hi–ye hega») и сохраняющейся на протяжении песни арпеджированной фактурой. Специфические фольклорные краски возникают от диатонического характера мелодий, введения аккордики нетерцового строения, и изредка — резкой сменой ритмической сетки (3/4, 4/4).

Лирическая песня Покахонтас «Прямо за поворотом реки» (англ. — «Just Around the Riverbend») объединяет черты фолк– и поп–музыки. Начало песни по диатоничности ладового строя, арпеджированной фактуре, колоритным звуковым комплексам нетерцового строения (см. пример 23) напоминает хоровую песню индейцев «Размеренно, как бьющий барабан». Показательно, что в поэтическом тексте ключевая метафора постоянства жизни как боя барабанов повторяется<sup>162</sup>. Однако в дальнейшем (2 куплет) гармонизация все больше уподобляется романтической песне–балладе. Появляются несложные, но знакомые массовой публике гармонические последовательности DD — D — T, темп оживляется, появляется много синкоп, мелких длительностей. Нарастание экспрессии обусловлено накалом эмоций, захлестывающих девушку, всматривающуюся в будущее и не угадывающей своей дороги в нем.

Мистическая художественная образность проявляется в композиции «Слушай своим сердцем» (англ. — «Listen with your Heart»). В ней звучат голоса Ветра и Бабушки Ивы. Введение мифологем Ветра и Дерева позволяет режиссерам сформировать особую, уникальную семиосферу фильма, в которой буквальные и иносказательные смыслы формируют многослойное полисемантическое пространство. В литературе XX в. введение мистической образности в поэтический строй авторских произведений встречается

<sup>162</sup> «Должна ли я выбрать самый прямой поворот / Равномерный, как бой барабанов? / Должна ли я выйти замуж за Кокума? / Всем моим мечтам конец?» («Should I choose the smoothest curve / Steady as the beating Drum? / Should I marry Kocoum? / Is all my dreaming at an end?») (Цит по: Сибуль А. Перевод текста песни. URL: [https://lyrsense.com/pocahontas/just\\_around\\_the\\_riverbend](https://lyrsense.com/pocahontas/just_around_the_riverbend))

достаточно часто<sup>163</sup>. На протяжении всего прошедшего столетия органично вводились сказочные или мифологические персонажи в киноискусстве (жанры сказки, фэнтези).

В жанре исторической драмы, каким является анимационный фильм «Покахонтас», диалог Ветра и Бабушки Ивы помогает главной героине найти судьбоносные ответы на свои вопросы. Образы Ветра и Бабушки Ивы одушевлены и персонифицированы, и, в то же время, символически обобщены, связаны с темой пути, жизненного выбора (см. рис. 5). Такой подход к пониманию мифологем свойственен архаичным культурам, он воссоздается и в современном художественном творчестве. В частности, при анализе детской литературы А. В. Давыдова отметила устойчивость характеристик образов Ветра в различных произведениях и обосновала эту закономерность его мифопоэтической природой: ветер трактуется как «неподвластная человеку стихия, рок, судьба, символ жизни как движения вообще»<sup>164</sup>.

Поэтический текст песни невелик. Это сцена общения Покахонтас и сил Природы. Звучит завывающий голос Ветра: «Ау ау ау уа / Ау ау уа» («Ау ау ау уа / Ау ау уа»), а затем совет дает Бабушка Ива: «Que que na-to-ra / Ты поймешь. / Слушай своим сердцем»<sup>165</sup>. Резюмирует этот совет финальная реплика Ветра: «Ты поймешь...» («You will understand...»). Благодаря введению мифологем возникает уникальная ситуация приобщения индивидуального опыта к коллективному бессознательному. Находясь в ней,

<sup>163</sup> *Капусткин А. А.* Проблема интерпретации новеллы «Тень» в контексте оккультно-мистической художественной образности // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Том 13. Выпуск 6. С. 93.

<sup>164</sup> *Давыдова А. В.* Семантика ветра в произведениях Северного текста русской литературы для детей // Северо-Восточный гуманитарный вестник. 2023. №. 3(44). С. 126.

<sup>165</sup> Более полный текст цитаты: «Que que na-to-ra / Ты поймешь. / Слушай своим сердцем. // Ты поймешь. / Пусть оно нахлынет на тебя, / Как волны на песок» («Que que na-to-ra / You will understand. / Listen with your Heart. / You will understand. / Let it break upon you, / Like a wave upon the Sand» (Цит. по: *Сибуль А.* Перевод текста песни. URL: [https://lyrsense.com/pocahontas/just\\_around\\_the\\_riverbend](https://lyrsense.com/pocahontas/just_around_the_riverbend)

герой истории испытывает инсайт, озарение, позволяющее ему сделать осознанный нравственный выбор<sup>166</sup>.

Композитор в своей авторской ремарке подчеркивает специфический характер композиции «Слушай своим сердцем»: «Mysteriously» На фоне струящейся с гибких веток ивы лесной листвы (здесь применен звукоизобразительный прием остигатной фигурации в высоком регистре, имитирующей переливы света в качающейся листве звучит голос Ветра. Мелодия здесь раскрывает потенциал короткого вступления. В нем выделяются два фактурных пласта: пролонгированное лигами звучание тонического созвучия (в *g-moll*: *g — d — g*) и остигатной фигурации (см. пример 24). В теме Ветра басовый фактурный план словно раскрывается, превращается в мягкое распевание на тоническом трезвучии и опевание тоники. Дальнейшая партия Бабушки Ивы представляет вариационное развитие тематизма Голоса Ветра (секвенцирование, гармоническое перекрашивание аккордовой последовательности: *t — III — S — t, t — VI — III — VI* и т.д.). Эффект архаики создает и введение альтераций (повышение VI ступени как проявление мелодической разновидности соль минора), создающих в финальной последовательности *t — VI нат. — III — IV# — t* колорит дорийского лада).

Стремление композитора воссоздать историческую атмосферу эпохи обусловило использование специфического жанра в песне Рэтклифа и английских поселенцев «Копайте, копайте, копайте» (англ. — «Mine, mine, mine»). Авторская ремарка А. Менкена «Madrigal style» уточняет творческую позицию композитора в выборе и трактовке жанра (см. пример 25). Это стилизация жанра мадригала как одного из наиболее популярных в английской музыкальной культуре рубежа XVI— XVII вв., т.е. времени, близкого к истории, которая разыгрывается на экране. Менкен воссоздает мадригальную стилистику, вводя в песню хоровые фрагменты с чертами

<sup>166</sup> Кулагин Д. Л. Мифологемы в смысловом контексте культуры : на материале русских сказок и былин : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 24.00.01. Ростов-на-Дону, 2017. С. 7.

имитационной полифонии (см. пример 26), увеличивая свободу формообразования разным количеством строф в разделах, внедряя приемы сквозного развития начального тематизма. Но все же характерный для мадригала линейный, полифонический способ организации музыкального материала<sup>167</sup> здесь не доминирует. Он разбавляется развернутыми сольными фрагментами, в которых Рэтклиф раскрывает свою мечту о богатстве и славе (см. рис. 6). Это традиционная для жанра оперы ария, звучащая на фоне хоральной фактуры. Пародийный эффект создают форшлаги в разных слоях фактуры и контраст уверенных реплик Рэтклифа (маркатированные басы, яркая динамика) и осторожного, сомневающегося «эха» хора (staccato, хроматизмы).

С наибольшей полнотой черты поп-музыки проявляются в лирических фрагментах кинопартитуры. Центром развития лирической линии является песня Покахонтас «Цвета ветра» (англ. — «Colors of the Wind»). Эта песня звучит два раза в фильме, ее первое исполнение принадлежит Джуди Кун, актрисе драматического и музыкального театра (мюзикла). Второй раз ее озвучивает Ванесса Уильямс, популярная американская певица. Ее репертуар отличается широтой: в нем присутствуют джазовые, поп-, рок- соул-, ритм-н-блюзовые, композиции. Именно в ее исполнении в 1995 г. песня «Цвета ветра» была удостоена трех самых престижных премий «Оскар», «Грэмми», «Золотой глобус» (номинация «Лучшая песня к фильму»).

Песня «Цвета ветра» начинается кратким вступлением, в котором звучат схожие с композицией «Слушай своим сердцем» оstinатные кварто-квинтовые тонические созвучия, на фоне которой начинается мелодия (см. пример 27). Авторская ремарка «Deliberately» поясняет неспешный характер вступления. Частые паузы отделяют мелкие фрагменты мелодии, чтобы выделить каждый фрагмент текста. Его смысл чрезвычайно важен в контексте всего фильма. Это не столько любовная лирика, хотя

<sup>167</sup> Шнак Е. А. Жанровые признаки и эволюция ренессансного мадригала // Философско-культурологические исследования. 2023. URL: [https:// fki.lgaki.info/2023/05/31/жанровые-признаки-и-эволюция-ренесса/](https://fki.lgaki.info/2023/05/31/жанровые-признаки-и-эволюция-ренесса/)

в визуальном ряде много деталей, говорящих именно о таком характере сцены, сколько раскрытие самых глубинных чувств героини (см. рис. 7–8). Это лирико–философская песня о любви к родной земле. В поэтическом тексте композиции раскрывается ее восприятие не как «неодушевленного предмета», на который можно предъявлять права, а как средоточие всех красот мира, в котором луга может улыбаться, а ветер — петь и рисовать. И только такое понимание мира дает человеку возможности видеть его красоту и способность творить<sup>168</sup>.

Суровость вступительного фрагмента песни создается целой системой выразительных средств: партия солистки носит ярко выраженный декламационный характер, мелодия насыщена волевыми интонациями (нисходящие квартовые скачки, но чаще всего завершение мотива происходит на утвердительной восходящей интонации), используются колоритные звучания мелодии и гармонического сопровождения в натуральном миноре (*d–moll*) с акцентом на плагальности гармонических решений (t — VI — V — VI — V — t) (см. пример на С. 43).

Ярким колористическим штрихом является ладовое «перекрашивание» минора в мажор (от *d–moll* к *D–dur*) при переходе от сурового минорного вступления к взволнованной, доходящей до гимнической кульминации основной части. Здесь снова можно отметить черты баркарольности как в фактуре гармонического фона (симметричный размер 4/4, волнообразно «покачивающиеся» интервальные комплексы, «волновые» движения арпеджированных басов и проч.), так и в самой мелодии (см. пример 28). Она развивает тематический материал вступления, но за счет увеличения длительностей (восьмые вместо шестнадцатых нот), замедления темпа, «просветления» лада, она приобретает идиллический характер. Постепенно тесситурно мелодия повышается, добавляются красочные интонационные

<sup>168</sup> «Ты можешь владеть землей и все же / Все, чем ты владеешь — просто земля, пока / Ты не сможешь рисовать всеми красками ветра («You can own the earth and still, / All you own is earth until / You can paint with all the colours of the wind» (Цит. по: Сибуль А. Перевод текста песни URL: [https://lyrsense.com/pocahontas/colours\\_of\\_the\\_wind](https://lyrsense.com/pocahontas/colours_of_the_wind))

«разбеги» (стремительное восхождение на широкие интервалы), общее диатоническое звучание обогащается за счет задержаний и введения аккордов нетерцового строения мягкими диссонансами. Гимническая кульминация поддерживается динамически (*ff*), фактурно (каскады «уплотненных» аккордовых последовательностей, широкие арпеджио).

В финале песни «Цвета ветра» звучит более динамично. Энергичный бит ударной установки, звучание электронных клавишных инструментов, экспрессивный вокал В. Уильямс закрепляют основной посыл песни как призыва к уважению культур разных народов, понимания их важной роли в общей картине мира. Песня здесь становится традиционной поп-балладой. Появление песни в драматургически важных разделах кинопартитуры обуславливает ее особую роль в общей концепции фильма. Лирико-философский характер песни обогащает жанр исторической драмы.

Обобщая обзор фильма «Покахонтас», отметим, что, несмотря на неоднозначность критики за содержащиеся в нем исторические неточности, в картине впервые появился и стал популярным новый тип диснеевских «принцесс». Вместо обворожительных и добродетельных красавиц центром действия стала сильная личность, хранящая традиции народа и отстаивающая их значимость для продолжения жизни. Высокая социокультурная значимость роли Покахонтас обусловила и ее воздействие на зрителей. Немаловажную роль здесь сыграла музыка. Именно музыкальный ряд фильма был признан как самый лучший в ежегодных конкурсах кинематографистов и завоевал множество наград. Композитор продолжил развивать традиции анимационного мюзикла, обогатив его колоритными сценами песен и танцев индейцев, их общения с духами. Противостояние колонизаторов и коренных народов А. Менкен раскрыл при помощи традиционного для его композиторского мышления драматургического приема характеристики через стиль и жанр. Для создания беспринципного и высокопарного образа английских поселенцев начала XVII в. и их предводителя Рэтклифа он применяет жанр незатейливого марша

(«Вирджинская компания») и мадригала («Копайте, копайте, копайте»). Жанровые черты здесь подвергаются пародированию при помощи типа мелизматика, упрощенности гармонических и ритмических решений, противопоставления пафосности музыкальных фраз прагматичности и цинизму отдельных поэтических строк. Индейская принцесса ее племя выступают как последователи мудрой этики, сохраненной в традиционном укладе жизни. Хоровые песни индейцев написаны в традициях фолк– и поп–музыки: это привычные для современного слушателя поп–композиции с преобладающей регулярной метрической сеткой, куплетно–припевной формой, простыми гармоническими решениями, но с элементами стилизации (натуральные лады, характерная ритмика и инструментарий, народная манера пения). Созданию этнического колорита аудиоряда фильма способствовало привлечение для озвучки артистов–индейцев. Наиболее разработанной в музыкальной партитуре фильма стала роль Покахонтас. Ее ансамблевые и сольные песни «Прямо за поворотом реки», «Цвета ветра» являются доминантными фрагментами музыкальной драматургии, формирующим лироэпическую концепцию фильма. Введение песни «Слушай своим сердцем», в которой Покахонтас получает советы от Ветра и Бабушки Ивы, трансформирует исходный драматический и лирический образ диснеевской принцессы. Он наделяется мифоэпическими чертами.

После грандиозного успеха анимационного фильма «Красавица и Чудовище» (1991) диснеевская студия привлекла режиссеров этого фильма Г. Трсудейла и К. Уайза для реализации нового проекта «*Горбун из Нотр–Дама*» (англ. — «The Hunchback of Notre Dame»). Понимание необходимости ориентирования на преимущественно на детскую аудиторию команду сценаристов существенно переработать сюжет романа «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго. Мрачная, исполненная отчаяния, фабула романа Виктора Гюго была радикально преобразована. Трагическая развязка с гибелью основных действующих лиц (казнь Эсмеральды, гибель архидиакона Клода Фролло и Квазимодо) заменена на драматическую

(Эсмеральду спасают из огня, Фролл становится министром правосудия, а не обладателем церковного сана, он сам погибает, сорвавшись с башни). Тем не менее, в тексте фильма используются такие слова как «ад», «проклятие», «распущенная», предполагающие их понимание аудиторией, в том числе и детской. Данная лексика впервые используется в диснеевских анимационных фильмах. Обращение к сложному сюжету романа повлекло обновление выразительных средств, в том числе и расширение концептуальной составляющей текста.

Корректурa сюжета позволила смягчить острые социальные темы, а оригинальная трактовка внешнего вида главных героев позволила направить вектор зрительского восприятия на раскрытие характера персонажей, тему страсти оттеснить линией доброты, любви, справедливости. Квазимодо изображен в фильме простодушным человеком с немного специфической внешностью. Однако теплые тона и смягченные линии лица, и — особенно — искренняя улыбка и добродушная мимика создают проникновенный и душевный облик горбуна. Внешность Фролло не отличается физиологическим уродством, но его лишенная искренности злобная мимика вызывает у зрителей однозначную негативную реакцию.

Ставший ведущим автором музыки к диснеевским фильмам в 1990–е гг., композитор А. Менкен продолжил развивать традиции анимационного мюзикла в картине «Горбун из Нотр–Дама». Вновь мы обнаруживаем в кинопартитуре равновесие симфонической и вокальной музыки. Симфонические фрагменты усиливают эмоциональное содержание сцен, закрепляют в памяти слушателя лейттемы персонажей, т.е. выполняют важную смысловую и драматургическую функции. Вокальные эпизоды являются развернутой характеристикой героев, яркими лирическими, драматическими кульминациями формы. Стремительные темпы драматургического развития здесь замедляются и фокус зрительского внимания смещается на внутренний мир героев. Психологический ракурс

оказывается чрезвычайно важным для выявления внутренних мотивов поступков героев.

В кинопартитуре фильма семь песен. Из спецификой является активное использование стилистики поп– и рок–музыки для создания экспрессивных образов композиций. Это обусловлено сюжетными коллизиями, в которых прослеживается протестная линия. Ее нарастание в финале фильма приведет к сцене восстания горожан под предводительством Феба против деспотичных и несправедливых законов, установленных Фролло.

Вводит зрителя в историю Квазимодо рассказ цыганского барона Клопена «Колокола собора Нотр–Дам» (англ. — «The Bells Of Notre Dame»). Идея введения баллады в кинопартитуру возникла не в начале работы, и во многом именно благодаря приему не разговорного, а песенного зачина была создана заставка, необходимая для погружения в эмоциональную атмосферу картины. Это сольная песня, прерываемая хоровыми репликами, выражающими сочувствие поворотам захватывающего сюжета. Грубость и волевой характер песни уточнен в авторской ремарке «Roughly, with force». Фольклорный колорит песни создается при помощи применения традиционных средств выразительности. Это распевная мелодия, в гармонизации которой активно применяются плагальные обороты, отклонения в параллельный мажор: d–moll и F–dur. Для усиления мрачности сцены композитор использует колористический прием введения «шубертова аккорда» (секстаккорда VI минорной ступени): t — VII — III — VI<sub>мин</sub> — III — D — t (см. пример 29, Тт. 17–24). Звукоизобразительный прием, имитирующий причудливый ночной перезвон колоколов, вводится композитором на реплики хора «The bells of Notre Dame» («Колокола Нотр–Дама»). Это цепочка неспешно сменяющихся мягко диссонирующих аккордов (IV<sub>11</sub> — VI<sub>9</sub> — VII — V<sub>7</sub> — t) в рамках натурального минора. Она неоднократно появляется в нотном тексте песни, отграничивая ее разделы и создавая мрачное меланхоличное настроение. Фактурные изменения (ее уплотнения и разрежения) демонстрируют нарастание экспрессии (учащается

ритмическая пульсаций, вводятся октавные удвоения мелодии и ее подголосков и т.д.). Завершается песня небольшой кодой с переходом в одноименный мажор (*d-moll — D-dur*). Наступает рассвет и начинается основное действие фильма.

Лирический образ Квазимоды раскрывается в диалогической композиции «День прожить мне там» (англ. — «Out There»). Это последовательное исполнение фрагмента (первый раздел) Фролло и развернутая сценка Квазимоды, в которой он раскрывает свои мечты. Это снова пример диегетического экранного звучания от первого лица. Мелодия песни то словно застенчиво «топчется» на месте (повторяющиеся короткие фразы узкого тесситурного объема) (см. пример 30), то раскрывается в тему «широкого дыхания» (частые скачки на большие интервалы: септима, кварта и т.д.) (см. пример 31). Пританцовывающие движения Квазимоды вносят небольшой комизм в сцену. Она одновременно и трагическая, так как горбун осознает и выражает словами несбыточность своих мечтаний. Неслучайно второй завершающий куплет звучит в одноименном миноре (*C-dur — c-moll*).

Элементы поп-рока присутствуют в композиции «Вверх дном» / «Все шиворот — навыворот» (англ. — «Topsy Turvy»). Это театрализованная сценка праздника дураков, пародийная процессия которого начинается у собора Нотр-Дам. Характерно, что первые реплики хора и фанфарные аккордовые ходы напоминают имитацию перезвона в «Колоколах собора Нотр-Дам» (см. пример 32, Тт. 1–2, 5–6). Частый бит, хроматизированные интонации мелодии (партия Клопена), ее экспрессивное исполнение американским театральным актером и вокалистом (тенор) Полом Кенделом, в кульминационные моменты использующего прием расщепления голоса (скриминг). Данный приемом считается неотъемлемым признаком рок-вокала, создающим эффект «шероховатого», грубого звучания. Шествие толпы по улицам города приобретает черты шоу, это динамичный шуточный маршевый эпизод, в который вплетаются танцевальные ритмы.

Поп-композиция «Боже, помоги отверженным» (англ. — «God Help The Outcasts») — это песня Эсмеральды (вокал актрисы мюзикла Хайди Молленхауер), в которой героиня молится о том, чтобы Господь проявил милосердие к изгоям, к которым относятся и цыгане. Свобода ритмической пульсации (*tempo rubato*), синкопирование, резкие переходы в высокую тесситуру (см. пример 33) придают этой песне-молитве жанровые черты госпела и соула. Привлечение стилистики госпела — жанра, относящегося к религиозному творчеству социально угнетаемой группы афроамериканцев, делает понятным для американского зрителя социальное положение и молитвенное состояние Эсмеральды.

Двойная композиция «Райский свет» (англ. — «Heaven's Lights») / «Адское пламя» (англ. — «Hellfire») построена на драматургическом контрасте любовных арий Квазимодо и Фролло. Образцом для композиции стали драматические арии итальянских опер, в которых раскрываются сильные страсти (ария «Te Deum» из оперы «Тоска» Дж. Пуччини и др.). Первая часть композиции — «Райский свет». В ней солирует Квазимодо. Это поп-баллада, в которой герой рассказывает о преображении души, испытанном после встречи с Эсмеральдой. Неспешные интонации, в которых преобладают поступенные ходы с повторением начального и конечного тона ( $a — g$ ,  $g — f$  и т.п.), мажорная тональность ( $F-dur$ ), мягкие диссонансы, украшающие достаточно ясные гармонические последовательности, прозрачная фактура с подголосками — эти выразительные средства используются композитором для раскрытия трепетных любовных чувств персонажа (см. пример 34). В конце его арии вводится звукоизобразительный прием колокольного звона, что обусловлено контекстом: Квазимодо находится в колокольне, которая теперь представляется ему наполненной светом<sup>169</sup>.

<sup>169</sup> «And as I ringt hese bells tonight / My cold dark tower / seems so bright / I swear it must be heaven's light» [«И когда я звоню в эти колокола сегодня, / Моя холодная темная колокольня / кажется такой яркой / Клянусь, это должен быть райский свет». (Цит по:

Поразительно, но интонационно следующая без перерыва ария Фролло достаточно близка балладе Квзимодо. В ней получают развитие характерные поступенные интонации с повторением начального и конечного тона ( $g - f, f - e, e - d$ ), но значительно хроматизируются, движение ровными длительностями сменяется пунктирными и синкопированными фразами (см. пример 35). Возможно, композитор таким образом хотел подчеркнуть общность аффекта, который испытывают герои. Только в первом случае это — любовь, которая осветила мрак души, а во втором — пожар страсти, который поглотил, напугал и вызвал желание убить объект любви<sup>170</sup>. Исполнение арии Фролло британским актером и певцом (баритон) Тони Джеем придает ей черты рок-оперный характер. Экзальтированные хроматизированные интонации, утяжеленная хоральная фактура, постепенный переход арии Фролло от *B-dur* к *g-moll* и *d-moll* раскрывает ход мрачных мыслей персонажа. Этот колорит усугубляют троекратные басовые реплики «Kyrie eleison» («Господи, помилуй!») и имитация грозного (на *ff*) колокольного звона в финале арии.

Ансамблевая песня горгулий Виктора, Гюго и Лаверн «Такой парень, как ты» (англ. — «A Guy Like You»), пожалуй, — одна из самых лирически светлых и беззаботных в кинопартитуре. Скульптурные чудовища собора оживают и превращаются в настоящих друзей Квзимодо, они готовы его поддержать и вселить уверенность во взаимности чувств к Эсмеральде (см. рис. 9).

Мажорный лад (*G-dur*), неторопливые плавные интонации, мягкие диссонансы и элементы полиритмии (сочетание двуолей и триолей) придают звучанию свинговые черты (см. пример 36). Это воссоздание ретро-стиля популярных песен середины XX вв. Показательно, что озвучивавшие ансамбль известные комедийные актеры Ч. Кимбро,

---

Заикина И. Перевод текста песни. URL: [https://lyrsense.com/the\\_hunchback\\_of\\_notre\\_dame/heavens\\_light\\_hellfire](https://lyrsense.com/the_hunchback_of_notre_dame/heavens_light_hellfire)

<sup>170</sup> «But she will be mine / Or she will burn! [Но она будет моей, / Или она сгорит» (Цит по: Заикина И. Перевод текста песни. URL: [https://lyrsense.com/the\\_hunchback\\_of\\_notre\\_dame/heavens\\_light\\_hellfire](https://lyrsense.com/the_hunchback_of_notre_dame/heavens_light_hellfire))

Дж. Александер и актриса М. Уайкс использовали манеру пения крунинг (англ. — *crooning*). Эта сформировавшаяся в американской эстрадно-джазовой музыке вокальная техника характеризуется синтезом повествовательного непринужденного пения вполголоса и введением ритмической декламации в паузах. Наиболее известным, эталонным мастером пения в манере крунинг считается легендарный артист Фрэнк Синатра, песни которого в период 1930–1990-х гг. сформировали музыкальный вкус нескольких поколений американцев.

Динамика ладотонального развития песни «Такой парень, как ты» обеспечивается плавностью модуляций при переходе от одного куплета к другому (*G-dur — B-dur — G-dur — A-dur*). Краткие речитативные диалоги горгулий привносят элементы театрализации сценке. В конце имитация колокольного звона (см. пример 37) формирует лейтмотивный ряд. Его функциями становится символическое обозначение места и исторического времени, создание эмоционального фона экранному действию, выполнение конструктивных задач (определение границ разделов кинопартитуры). Колокольный звон становится комментатором происходящих событий, он очерчивает границы конкретных сцен.

Жанровые черты поп-баллады, госпела, ритм-н-блюза и соула обнаруживаем в финальной композиции фильма — «Когда-нибудь» («*Someday*»), звучащей во время титров. Ее интонации эпизодически пронизывают звуковой ряд картины: в инструментальном варианте она кратко проходит в начале (появление на экране названия фильма), в драматических кадрах подхода Эсмеральды к позорному столбу. Полностью смысл песни обретается в самом его конце фильма, где она звучит полностью. Это гимн надежды, обетование будущего, когда «*Life will be fairer / Need will be rarer*» («Жизнь будет справедливей / Нужда будет встречаться все реже»)<sup>171</sup>. Песня звучит в аранжировке R'n'B-группы «All

<sup>171</sup> Заикина И. перевод текста песни *Someday — The Hunchback of Notre Dame* (Горбун из Нотр-Дама) | Перевод и текст песни

One». Обилие электронных инструментов в инструментовке поп-баллады осовременивает общее звучание.

Симптоматично, что партитура фильма «Горбун из Нотр-Дама» содержит вокальные и инструментальные разделы, связанные с лирико-драматической линией сюжета или историческим колоритом места действия. Развернутые сольные разделы имеют Фролло, Квазимодо, Эсмеральда, Клопен. Однако Феб, организатор бунта и спасения Эсмеральды, лишен сольной арии. Композитор уделяет внимание ведущим персонажам, раскрывает их сложный, подчас противоречивый внутренний мир.

Обобщая вышесказанное, отметим, что в анимационном фильме «Горбун из Нотр-Дама» А. Менкен продолжает формировать музыкальную драматургию при помощи системы лейтобразов и лейтмотивов. Одной из ведущих музыкальных тем становятся лейтмотив колоколов Нотр-Дама, основанный на принципе звукоизобразительности. Его неоднократное появление акцентирует внимание зрителя на исторических деталях сюжета, а также способствует решению конструктивных задач: кодовое звучание лейтмотива фиксирует границы разделов кинопартитуры. Безусловно, важной функцией лейтмотива колоколов Нотр-Дама является создание тревожного и драматического эмоционального фона эпизодам видеоряда. Для раскрытия лирико-драматической линии сюжета композитор использует стилистику афроамериканской религиозной (госпел) и рок-музыки. Эпизоды комедийного плана (ансамбль горгулий) характеризуются стилизацией музыки середины XX в. и обращением к популярной вокальной технике крунинга. И, в то же время, композитор, внедривший приемы оперной драматургии (система лейтмотивов, монотематического развития в двойной арии «Райский свет» / «Адское пламя»), усложняет музыкальный ряд, применяя характерные для академической традиции композиторские приемы.

Сюжеты, в которых раскрывается разнообразие мирового культурного наследия, стали основой популярных анимационных фильмов студии

У. Диснея 1990–х гг. «Аладдин» (1992) и «Покахонтас» (1995). Данная традиция расширения тематической основы анимационных фильмов за счет привлечения своеобразных национальных литературных источников была продолжена в музыкальной комедийно-драматической картине «*Мулан*» («*Mulan*»), компания «Walt Disney Pictures», реж. Т. Бэнкрофт и Б. Кук). Команда сценаристов (Р. Сяо, К. Сандерс и др.) использовала балладу «Песнь о Мулань» Го Маоцяня для создания концепции фильма. История о девушке Хуа Мулань, переодевшейся мужчиной, чтобы стать воином и защитником китайской империи от войск гуннов, стала востребованной в современном обществе, стремящемся закрепить равные права представителей различных гендеров.

Поездка ведущих сценаристов и художников в Китай в 1994 г., во время разработки проекта фильма «*Мулан*», способствовала погружению в культуру страны и повлияла на стилистику видеоряда. Колоритные традиционные костюмы, пейзажные и архитектурные виды сразу погружают зрителя в атмосферу драмы. Национальный колорит истории был подчеркнут также оригинальным фэнтезийным персонажем — маленьким драконом Мушу, защитником семьи и советником Мулан (озвучка роли выполнена кумиром американского кинематографа Эдди Мерфи).

В фильме «*Мулан*» мы отмечаем также продолжение тенденции отхода от моно– к полиавторству в процессе создания кинопартитур. Если в фильмах «Аладдин» и «Покахонтас» композитором выступал А. Менкен, то в данном случае автором симфонических фрагментов партитуры стал классик американской киномузыки Джерри Голдсмит, а песни созданы Мэттью Уайлдером (на поэтические тексты Д. Зиппеля). Уайлдер является эстрадным певцом и композитором–песенником, его заслуги в подготовке композиций для фильма «*Мулан*» были высоко оценены экспертами в области музыки (премия «Энни» 1998 г. в номинации «Лучшая музыка в анимационном полнометражном фильме»). Исполнителями песен фильма стали выдающийся артист Стиви Уандер и только начинающая певческую

карьеру звезда соул и поп–музыки Кристина Агиллера. Участие популярных артистов в озвучании ролей и вокальных эпизодов повысило зрительский рейтинг фильмов, послужило фактором их коммерческого успеха.

Объединяющим качеством симфонических и вокальных фрагментов кинопартитуры является их приближение к китайской традиционной музыке при помощи использования характерного типа ладовости (ангемитоники, т.е. бесполутоновой пентатоники, другое название — целотоновой «китайской гаммы»). Как отмечала М. Петрунина, ангемитонная пентатоника выступает «в качестве платформы, на которой зиждется звуковысотнo–ладовое строение китайской народно–песенной традиции»<sup>172</sup>. В саундтреке фильма колорит традиционной китайской музыки воссоздается также средствами тембрового и ритмического развития. Наиболее ярко данная тенденция проявляется в сценах бытового характера. В частности, в композиции «Это честь всем нам» (англ. — «Honour to as all»), раскрывающей процесс приведения в порядок внешнего вида Мулан служанками (расчесывание волос и т.д.), тембры и ритмические рисунки разнообразных перкуссионных и электронных клавишных инструментов (см. пример 38) в сочетании с ангемитоникой и чистым, естественным голосообразованием (неглубокий тип дыхания, более слабый звук, но яркий в высоких регистрах<sup>173</sup>) придают китайский национальный колорит общему звучанию. Эту ансамблевую композицию исполняют Бабушка Фа (вокал Марни Никсон), банщица (вокал Бет Фаулер) и Мулан (вокал Леа Салонги). Наиболее ярко подражание народному пению проявляется в партиях Бабушки Фа и банщицы.

Отметим, что ярко выраженный прием стилизации национальной китайской музыки привносит в ориентированный в целом на традиции поп–музыки аудиоряд характерность и культурное своеобразие. Так, в самой популярной песни фильма «Мулан» — «Отражение» (англ. — «Reflection»)

<sup>172</sup> Петрунина М. А. О формировании звуковысотнo–ладовой системы народных песен Китая // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 8. С. 73.

<sup>173</sup> Люй Цзяин. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры // Манускрипт. 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 280.

проявляются стилевые черты поп– и соул–музыки (импровизационный тип мелодического развития, распевы, мягкая диссонантная гармония и т.д. — (см. пример 39), дополненные элементами стилизации (в кратком вступлении и переходах от куплета к припевам звучат колокольчики).

В саундтреке фильма песню озвучивает Лея Салонга. Ее исполнительская интерпретация по технике экспрессивного звукоизвлечения высоких регистрах (обилие тембровых и динамических колебаний), обогащенного множеством распевов, и по типу приподнятой эмоциональности относится к стилю соул. Этот стиль вполне соответствует драматизму поэтического текста, в котором отражены темы неопределенности жизненного выбора девушки (быть невестой или воином, следовать нормам общества или влечению души). Вместе с тем, в целом вокал певицы отличается чистотой и академической ровностью голосоведения. В DVD–издании фильма (1999, VHS/DVD) добавлена песня в исполнении К. Агилеры (бонус–трек). Будущая звезда поп– и соул–музыки демонстрирует небывалое тембровое разнообразие голоса (хрипы, фальцет, переходящий в микст), умение пользоваться эффектными певческими приемами (вibrato, филировка звука и т.д.).

Полностью в стилистике мейнстримных направлений поп–музыки (современный ритм–н–блюз, рок–музыка, R&B) выполнена композиция «Верный своему сердцу» (англ. — «True to your Heart»). Это энергичная жизнеутверждающая песня танцевального характера. Она сопровождает сцену принятия кардинального решения в своей судьбе главной героини фильма Мулан. Девушка обрезает волосы и становится воином. Рафинированная ритмика, тембровое разнообразие голосов (группа «98 Degrees»: Дж. Тиммонс, братья Н. и Д. Лаше, Дж. Джеффер и Стиви Уайндер), насыщенная мелодическим подголосками и тембровыми переключками аранжировка становятся средствами создания яркой запоминающейся композиции (см. пример 40). В стилистике музыкального языка песни отсутствует национальный колорит, что, на наш взгляд, способствует

расширению концептуального содержания фрагмента. Задача защиты родины здесь перекрывается необходимостью, прежде всего, личностного самоопределения, важного во все времена и для человека любой национальности. Эта песня является своеобразным концептуальным ядром, предвосхищающим дальнейшее драматургическое развитие.

Поп–роковая стилистика ярко проявляется в сольно–хоровой песне «Я сделаю из тебя человека» (англ. — «I'll Make a Man Out of You»). Солдат Ли Шанг (озвучание поп–рок–вокалиста Донни Осмонда) демонстрирует войску и Мулан те навыки ведения боя, которые она должна освоить. Это энергичная песня, в которой маршевость вуалируется активным синкопированием (см. пример 41). Обилие ударных в инструментовке номера обусловлено звукоизобразительными задачами аудиоряда, сопровождающего яркие фрагменты боевых тренировок (метание стрел, борьба, бег и т.д.).

Подводя итог, отметим, что в фильме «Мулан» проявляется кросскультурный подход в раскрытии сюжета. Прежде всего, это проявляется в аудиоряде фильма. Этноцентрический подход реконструкции культурного своеобразия места действия преодолевается и заменяется синтетическими методами построения художественного образа на основе сочетания традиций восточной и западноевропейской музыки. Драматургическая логика мюзикла, жанровые черты поп–, рок–музыки переплетаются с традиционными китайскими приемами оркестровки и звукоизвлечения.

Стилистика поп–и рок–музыки активно используется в музыкальном ряде полнометражного анимационного фильма «*Тарзан*» («Tarzan», реж. К. Лим и К. Бак). Этот фильм завершает период 1980–1990–х гг., вошедший в историю мирового кинематографа как эпоха «Ренессанса студии У. Диснея». Начало возрождения былой славы диснеевской студии было положено анимационным мюзиклом «Русалочка» и на протяжении двух десятилетий отмечена целым рядом фильмов, ставших культовыми в киноиндустрии и предопределившим в области технических и художественных новаций пути

развития мирового кинематографа. В основу сценария лег сюжет, почерпнутый из серии книг о Тарзане американского писателя Э. Берроуза. Сценаристов привлек сюжет не только динамикой и экзотичностью приключенческой истории, но и возможностью развить традиции диснеевской студии в создании ярких характеристик многочисленных персонажей животного мира и способах их очеловечивания.

В фильме сочетаются черты романтической комедии, приключенческой драмы и мюзикла. Авторами музыки к фильму стали американский композитор Марк Манчина, создатель симфонических эпизодов, и британский поп–рок–певец Фил Коллинз, написавший вокальные фрагменты кинопартитуры. Такой метод соавторства был использован в предыдущих работах диснеевской студии. Уже упоминался фильм «Король Лев», успех которого во многом обеспечили песни Э. Джона.

Симфонические фрагменты саундтрека фильма, написанные М. Манчиной, по своей академичной выстроенности звучания оркестровых групп, проработанности динамического и тембрового развития продолжают традиции Э. Бернстайна и А. Манкена. Однако по стратегии драматургического развития, типу мелодики, новизне и терпкости гармонического звучания, ритмических решений можно провести аналогии с творчеством Дж. Гершвина.

Полистилистические черты проявляются с наибольшей силой в вокальных фрагментах кинопартитуры. Песни Ф. Коллинза включают в себя характерные элементы соула, кантри, фанк– и рок–музыки, R'n'B, в них активно применяется темброво–колористическое разнообразие звучания электронных инструментов. Участник британской рок–группы «Genesis», барабанщик и композитор Фил Коллинз экспериментировал в различных ответвлениях рок–музыки (прогрессивный рок, поп–, софт–, арт–рок). Его владение разнообразной стилистикой рок–музыки нашло отражение в композициях фильма «Тарзан».

Особую роль в драматургии фильма выполняет песня «Два мира» (англ. — «Two Worlds», автор музыки и поэтического текста Ф. Коллинз). Она открывает и завершает фильм, появляется еще дважды на протяжении картины. Данная проработанность сквозного развития темы песни свидетельствует о ее концептуальной значимости в контексте фильма. Его главный герой ищет гармонию между двумя мирами: природы и цивилизации<sup>174</sup>.

Полная версия песни звучит в самом начале фильма, она дает необходимый экспрессивный накал эмоций, сопровождая резко смонтированные сцены грозы, нападения тигра, гибели детеныша гориллы и родителей Тарзана, усыновления его скорбящей самкой Калой. Достаточно полно песня звучит и в финале картины, когда Джейн принимает решение вместе с отцом остаться в Африке. В сценарии фильма были изменены частные сюжетные линии, усилена этическая составляющая сюжета. Это позволило придать лирической линии сюжета эпические черты, выявить вневременную ценность историй о дружбе и предательстве, любви и ненависти.

Песня «Два мира» — это поп-рок-баллада с ярким драйвовым ритмом, эффектным чередованием ансамблевых и сольных партий. Реплики солиста (Ф. Коллинз) отличаются театрализованной рельефностью интонаций, экзальтированной речитативностью (см. пример 42, Тт. 9–12).

Безусловно, успех фильма обеспечила не только музыка, но и выдающаяся работа команды художников под руководством Глена Кина и Кена Дункана. Для погружения в атмосферу истории ими в 1996 г. было предпринято путешествие в африканские заповедники. Кин — художник, завоевавший признание при создании ведущих художественных образов диснеевских анимационных фильмов конца XX в. (Ариэль, Аладдина, Чудовища и др.). Он предложил свою концепцию образа Тарзана как

---

<sup>174</sup> «Two Worlds, one Family / Trust your Heart / Let Fate decide / To guide these Lives we See» [«Два мира, одна семья / Доверяй своему сердцу, / Позволь судьбе решать / И направлять эти жизни, открытые нашему взору»].

персонажа, которому свойственна повышенная динамика, подчас экстремального уровня. Он не только качается на лианах, но и летает и скользит по ним, его пластика уподоблена движениям серфингиста. В эпизоде «Сын человеческий» художники использовали наблюдения за выступлениями популярного скейтбордиста Т. Хоука и смогли передать их динамику в стремительных полетах Тарзана по лиановым джунглям. Командой диснеевской студии была разработана специальная технология создания фона в 3D-рисовании, которая в дальнейшем получила название «Deer Canvas» (термин художника и инженера Э. Дэниелса), успешно примененная затем в фильмах «Атлантида: Затерянный мир» (2001), «Планета сокровищ» (2002) и получившая премию «Оскар» (2003). Использование технологий, который значительно улучшили качество фоновых заставок, динамичный визуальный ряд, насыщенный резкими монтажными переходами и виртуозно выполненными многочисленными сценами сражений, преследований, путешествия по джунглям — эти качества выдвинули анимационный проект на лидирующие позиции в зрительском рейтинге и сделали фильм «Тарзан» образцом работы художников, режиссеров и операторов.

Эпизод «Сын человеческий» демонстрирует процесс освоения Тарзаном жизни в стае, от раннего детства до юности. На протяжении нескольких минут (2:44) мы прослеживаем неуверенные попытки малыша Тарзана забираться на дерево и победу юноши в сражении с питоном. Музыкальная часть эпизода «Сын человеческий» (англ. — «Son of Man», автор музыки и поэтического текста Ф. Коллинз) создает необходимый для раскрытия концепции сцены эмоциональный настрой. В поэтическом тексте звучат призывы верить в себя<sup>175</sup>. Мажорный лад, уверенные скандированные интонации поддерживают жизнеутверждающий посыл поэтического текста.

---

<sup>175</sup> «Son of Man, look to the sky / Lift your spirit, set it free» [«Человеческий сын, взгляни в небо, / Приободришь духом, дай ему волю»] (Перевод текста песни URL: [https://www.amalgam-lab.com/songs/p/phil\\_collins/son\\_of\\_man.html?ysclid=mf5rtklmqu312622246](https://www.amalgam-lab.com/songs/p/phil_collins/son_of_man.html?ysclid=mf5rtklmqu312622246))

Современное звучание песне придает рафинированный синкопированный ритм (см. пример 43).

Шуточная джазовая композиция Ф. Коллинза «Разрушая лагерь» / дословно: «Мусор в лагере» (англ. — «Trashin' The Camp») в исполнении Розы О'Доннелл имеет характерное звучание биг-бенда, усиленного специфическими звуковыми эффектами (стуки, звоны и т.д.). Звери, громящие лагерь, словно случайно организуют целый ансамбль из попадающих под руки предметов (граммофон, бутылка, посуда и т.д.). Животные подпевают задорной танцевальной мелодии: «Shooby doop dooby doop / dooby dah doo dap / Do boop she doo, whoo!». Авторская ремарка «Eighth Note Swing» поясняет особенности свингования, т.е. «раскачивающегося», колеблющегося исполнения мелких длительностей (см. пример 44). Танец скелета отсылает к культовому фильму начала истории диснеевской студии («Танец скелетов», 1929). Это комическая сцена импровизированного биг-бенда 1920–1930-х гг. Она полна очарования от мягкого юмора диснеевских художников и звукорежиссеров.

Лирической кульминацией фильма является сцена в джунглях, сопровождаемая песней «Ты останешься в моем сердце» (англ. — «You'll Be in My Heart») в исполнении ее автора — Ф. Коллинза. Это вновь, как и в сценах «Два мира» и «Сын человеческий», закадровый голос, а не дублирование вокала анимационного персонажа. Открывает композицию «Ты останешься в моем сердце» и сохраняет свою регулярность риф, напоминающий звучание ритуальных барабанов африканских племен. Этот четкий ритмический рисунок сопровождает характерную для лирической поп-рок-баллады мелодию. В ее основе лежат проникновенные интонации, близкие к речевым (небольшой диапазон распевов внутри фразы, обилие повторяющихся секундовых интонаций) (см. пример 45). Стилистика соул с особой силой раскрывается в припеве, когда начинаются распевы на выдержанных звуках.

Обобщая проведенный анализ анимационного фильма «Тарзан» отметим, что в нем находят свое творческое развитие традиции диснеевской студии. Это проявляется в принципах построения приключенческой истории с жизнеутверждающим финалом, приемах очеловечивания персонажей животного мира и наделения их яркими характеристическими свойствами. Новации художественного и технологического решений по усилению реалистичности и сложности пейзажного фона позволили создать эффектный зачаровывающий зрителя мир африканских джунглей. Мозаичные способы построения монтажных сцен усилили динамику развития сюжета, позволили превратить небольшие по хронометражу эпизоды в полноценные и смыслово цельные миниатюры, раскрывающие не частные, а глубинные темы. Представляется обоснованным отход от логики мюзикла в данном случае. Активно используемое в фильме недиетическое (экстрадиетическое) экранное звучание (закадровый голос, обильные шумовые эффекты) способствует созданию эмоционально насыщенных «звуковых ландшафтов». Музыкальный ряд здесь становится средством эпизации («Два мира», «Сын человеческий») и лиризации («Ты останешься в моем сердце») приключенческого сюжета.

## ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

Определено, что в 1980–1990–е годы, период Ренессанса студии У. Диснея <sup>176</sup> продолжается традиция создания полнометражных анимационных фильмов, в которых аудиоряд выполняет важную образно–смысловую и драматургическую функцию. Наиболее полно данная тенденция воплощается в анимационных мюзиклах «Русалочка» (1989), «Красавица и чудовище» (1991), «Аладдин» (1992), «Покахонтас» (1995),

---

<sup>176</sup> *Bruncati Danielle*. Every Disney Bronze Age Film, Ranked by Box Office // Screenrant. Published Aug 27, 2020. URL: [https://translated.turbopages.org/proxy\\_u/en-ru.ru.f4b16e10-68827d67-c8361564-74722d776562/https/screenrant.com/disney-bronze-age-films-ranked-box-office/](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.f4b16e10-68827d67-c8361564-74722d776562/https/screenrant.com/disney-bronze-age-films-ranked-box-office/)

«Горбун из Нотр–Дама» (1996), автором музыки к которым стало Алан Менкен.

Выявлено, что А. Менкен проявил константные черты своего композиторского стиля при работе над музыкой к вышеуказанным фильмам:

– *воплощение в анимации опыта бродвейских мюзиклов* (театрализация сольных, ансамблевых, хоровых сцен, приближение их к сценам бродвейского шоу или французского кабаре<sup>177</sup>;

– *придание полистилистического характера музыкальной партитуре* (стилизация классицистской и позднеромантической музыки («Русалочка», «Красавица и Чудовище», «Горбун из Нотр–Дама», введение элементов афрокарибской эстрадно–этнической музыки («Русалочка»), рок–н–ролла и уорлдбита (worldbeat), объединяющего черты поп–, рок– и народной / этнической музыки («Аладдин», «Покахонтас»);

– *наделение ведущих персонажей индивидуализированными музыкальными характеристиками (лейттемы)*, внедрение приемов сквозного развития лейттем в инструментальных эпизодах кинопартитуры;

– *использование приема стилевой аллюзии* для формирования условного исторического колорита сценического действия<sup>178</sup>;

– *характеристика времени и персонажей через жанр и стиль* (баркарольность в хоре матросов «Глубины ниже» из «Русалочки», пародирование жанров марша и мадригала в песнях «Вирджинская компания» и «Копайте, копайте, копайте» из «Покахонтас» и т.д.);

<sup>177</sup> Песня Краба Себастьяна «Вмире морском» в «Русалочке», дуэт Люмьера и Миссис Потс «Вы наш гость» в «Красавице и Чудовище», песни «Самый лучший друг» и «Принц Али» в «Аладдине», хоровая композиция «Вирджинская компания» в «Покахонтас», ансамблевая композиция «Вверх дном» в «Горбуне из Нотр–Дама» и др.

<sup>178</sup> К примеру, пасторальность подводного царства в «Русалочке» раскрывается в композиции, стилизованной под ансамблевые сцены опер венских классицистов (ансамбль «Дочери Тритона» из «Русалочки») <sup>178</sup>. Композитор также привносит черты баркарольности в хор матросов «Глубины ниже». Комплекс выразительных средств <sup>178</sup>, используемый в данной статичной музыкальной зарисовке, вызывает ассоциации с языковыми средствами западноевропейской музыки XVIII–XIX вв. Двойная композиция «Райский свет» / «Адское пламя» Квазимодо и Фролло в фильме «Горбун из Нотр–Дама» напоминает драматические арии итальянских опер (арию «Te Deum» из оперы «Тоска» Дж. Пуччини и др.).

– активное *использование стилепрезентирующих свойств фактуры* для формирования условного исторического колорита сценического действия (типизированный классицистский характер фактуры с выделением пластов мелодической линии и гармонической фигурации в ансамбле «Дочери Тритона» из «Русалочке»;

– *клишированные приемы создания музыкальных образов различных национальных культур* (хроматизированный тип мелодий и рафинированная ритмика в кинопартитуре «Аладдина»).

Обосновано, что медийному продвижению диснеевских полнометражных анимационных фильмов 1980–1990-х гг. во многом способствовало *привлечение «звездных» составов актеров и певцов*, участвовавших в озвучании ролей персонажей и песен (Э. Джон, С. Уандер, К. Агилера и др.).

Расширению стилового разнообразия саундтреков диснеевских полнометражных анимационных фильмов 1980–1990-х гг. способствовал метод привлечения нескольких авторов для создания музыки к конкретному фильму (*полиавторство*: Х. Циммер и Э. Джон в «Короле Льве», Д. Голдсмит и М. Уайлдер — в «Мулане», М. Манчина и Ф. Коллинз — в «Тарзане» и т.д.). Композиторы–песенники привнесли стилистику мейнстримных направлений массовой музыки в саундтреки фильмов: современный ритм–н–блюз и R&B («Мулан»), прогрессивный рок–, поп–, софт–, арт–рок («Тарзан»).

Выявлено, что в диснеевских полнометражных анимационных фильмах 1980–1990-х гг. используются *разнообразные приемы формирования экранного образа на основе взаимодействия звука и изображения*. Наиболее распространенным является синхронизированный с изображением диегетический (внутрикадровый) тип экранного звука (песня Краба Себастьяна «В мире морском» в «Русалочке», двойная ария «Райский свет» в «Горбуне из Нотр–Дама» и др.), усиливающий впечатление реалистичности сценического действия. Введение недиегетического (закадрового) экранного

звуча (песня «Красавица и чудовище» в одноименном анимационном мюзикле, песни «Два мира», «Сын человеческий», «Ты останешься в моем сердце» в «Тарзане» и др.) расширяет функции аудиоряда. Условный характер закадрового звука активизирует слушательское восприятие, ломая его автоматизм. Используются приемы введения в саундтрек фильмов экстрадиетического экранного звука (обильные шумовые эффекты, связанные с природными звуками в «Короле Льве» и «Тарзане») с целью создания «звуковых ландшафтов», служащих эффектным фоном для сценического действия.

В полнометражных анимационных фильмах конца XX в. («Король Лев», «Покахонтас», «Мулан») выявлено продолжение традиций лейттематического развития и комплексного использования приемов диетического и недиетического типов экранного звучания.

Доказано, что характерной чертой диснеевских полнометражных анимационных фильмов 1990–х гг. является введение этнических сюжетов («Покахонтас» 1995, «Мулан» 1998), раскрытие которых выявляет *кросскультурный подход художников и композиторов к созданию экранных образов и музыки*. Данный подход проявляется в приемах творческой стилизации, способствующих уходу от этноцентрического способа реконструкции культурного своеобразия места действия и персонажей. Выделен в общем контексте диснеевских полнометражных анимационных фильмов 1990–х гг. фильм «Тарзан» (1999) как наиболее прогрессивный в плане технологических инноваций (использование специальной программы создания фона в 3D–рисовании «Deer Canvas»).

### ГЛАВА 3. ПОП–МУЗЫКА В ПОЛНОМЕТРАЖНЫХ АНИМАЦИОННЫХ ФИЛЬМАХ НАЧАЛА XXI ВЕКА

#### 3.1 Концептуальная и режиссирующая функция поп–музыки в анимационных картинах диснеевской студии начала 2000–х годов

В первые десятилетия XXI в. студия У. Диснея закрепила свою репутацию как одного из крупнейших центров развития мирового кинематографического искусства. В новых полнометражных анимационных проектах диснеевской студии были применены новые подходы в области художественного дизайна, получили новые импульсы развития традиции создания музыки к фильмам. Рассмотрим последовательно претворение традиций и разработку новых идей в режиссуре и кинопартитурах анимационных фильмов диснеевской студии начала XXI в.

Инновационные технологии, разработанные при подготовке видеоряда фильма «Тарзан», были использованы в первом крупном диснеевском проекте XXI в. — полнометражной анимационной ленте *«Планета сокровищ»* («Treasure Planet», 2002, реж. Р. Клементс и Д. Маскер). Фильм является свободной интерпретацией сюжета приключенческого романа Р. Л. Стивенсона «Остров сокровищ». Картина была подготовлена творческим коллективом ведущего подразделения (дочерней компании) «Walt Disney Feature Animation» диснеевской студии («Walt Disney Studios»).

Совершенствованию художественного дизайна фильма способствовало мастерское смешение двух– и трехмерной анимации, компьютерных ландшафтных проекций. Для сохранения традиционного вида персонажей в сюжете, предполагающем фантастическую среду, было решено уйти от космических аксессуаров (шлемы, скафандры и т.п.). Обилие крупных планов лиц действующих героев позволило зрителю в процессе восприятия сконцентрироваться на мимике персонажей и широком спектре их

эмоциональных переживаний (см. рис. 10), что способствовало раскрытию лирической и драматической линий сюжета.

В аудиоряде фильма отметим обилие оригинальных звуковых эффектов, часто сопровождающих движение искусственных частей тела персонажа (киборга Джона Сильвера) или работу механических приборов. Так как фантастический мир фильма во многом имеет черты ретро (одежда, обувь, парики XVIII в.), то и для звуковых эффектов изыскивались в лавках старьевщиков старинные механизмы (часы, заводные игрушки и т.п.).

Музыкальный ряд фильма построен на преобладающих инструментальных эпизодах. Композитор Д. Н. Ховард уже был известен по удачным работам в области киномузыки (фильмы «Красотка» 1990 г., «Шестое чувство» 1999 г., «Атлантида: Затерянный мир» 2001 г.). Автор музыки ориентировался на стиль оркестрового саунда, который сопровождал фильмы популярной киноэпопеи «Звездные войны»<sup>179</sup>. Своей узнаваемостью авторского стиля музыка Д. Ховарда напоминает творческое наследие классиков американского кинематографа композиторов М. Штайнера («Кин Конг» 1933 г., «Унесенные ветром» 1939 г.), Э. В. Корнгольда («Одиссея капитана Блада» 1935 г., «Приключения Робин Гуда» 1938 г.), Д. Темника («Ровно в полдень» 1952 г.). Саундтреки этих композиторов объединяет яркая выразительность, динамизм драматургического развития, склонность к симфонизации формы при помощи продуманной логики лейттематического развития.

Саундтрек фильма «Планета сокровищ» характеризуется сочетанием традиций американской киномузыки и кельтской культуры. Для исполнения музыки (композиция «Серебро» [«Silver»], «Серебряные сделки» [«Silver Bargains»], «Серебряные листья» [«Silver Leaves»] др.) были приглашены знатоки кельтской музыки шотландский музыкант А. Фрейзер (скрипка) и американский артист Э. Риглер (ирландская и шотландская волынка,

---

<sup>179</sup> Klein A. Film Review: Treasure Planet. Daily Variety Gotham. P. 14.

свисток). Их яркие инструментальные соло придали своеобразный архаический колорит общему звучанию.

Лишь две вокальные композиции введены в кинопартитуру фильма: «Я все еще здесь» (англ. — «I'm Still Here») и «Всегда знай, где находишься» (англ. — «Always Know Where You Are»). Автором и исполнителем песен стал американский певец, композитор, солист рок-группы «The Goo Goo Dolls» Джон Ржезник, позднее, в 2008 г. за творческие заслуги включенный в Зал славы авторов песен в Музее Грэмми в Лос-Анджелесе.

Песня «Я все еще здесь» (англ. — «I'm Still Here») звучит в сцене общения Джона Хокинса и Джона Сильвера. Это манифест юноши, который стремится найти свое место в жизни<sup>180</sup>. Это поп-рок-баллада (см. примеры 46–47) с мелодией, импровизационно развивающейся на основе попевок небольшого объема. Главными выразительными средствами здесь являются экспрессивный хрипловатый рок-вокал Д. Ржезника, ритмическая пульсация (частый энергичный бит ударной установки) и тембр гитары как характерного инструмента рок-ансамблей. Динамическое нарастание общего звучания и тесситурный подъем соло вокалиста обеспечивают яркую кульминацию песни как жизнеутверждающей композиции. Фрагменты песни сопровождают контрастные сцены трудной работы юноши и его стремительного полета в небесах.

Вторая песня «Всегда знай, где находишься» (англ. — «Always Know Where You Are») звучит в заключительной сцене фильма. Песня сразу начинается на повышенной громкости, мелодия здесь декламационного характера, это уже гимн торжеству добра, дружбы, отваги и риска. Это классическая хард-роковая баллада с массивным звучанием ударной установки, пронзительными соло бас-гитары и окрашенным экстремальным приемом «гроулинг» гортанным вокалом Д. Ржезника. В финальных кадрах

---

<sup>180</sup> «And I want a moment to be real, / Wanna touch things I don't feel, / Wanna hold on and feel I belong» («Я хочу ощутить момент, / Хочу потрогать неосязаемое, / Хочу цепляться за жизнь и знать, что я на своем месте» (Перевод текста песни. URL: [https://lyrsense.com/treasure\\_planet/im\\_still\\_here?ysclid=mfebstxhuj767648466](https://lyrsense.com/treasure_planet/im_still_here?ysclid=mfebstxhuj767648466)

в небесах перед Джоном Хокинсом появляется тень Джона Сильвера, поверившего в юношу.

Таким образом, обе вокальные композиции с ярко выраженными чертами рок-музыки вводятся в кинопартитуру в драматургически важных сценах. Они не связаны напрямую с интригами и неожиданными поворотами приключенческого сюжета. Их значимость носит глубоко личностный характер. Это моменты личностного определения и самоутверждения главного героя. Его юный возраст, поиски себя и своего места в жизни обуславливают использование стилистики рок-музыки композитором и исполнителем Д. Ржезником. Закадровый голос певца становится примером недиегетического экранного звучания, функция которого в экранном синтезе — доминирующая. Именно музыка здесь диктует основное эмоциональное состояние фрагмента в череде стремительно меняющихся кадров.

Фантастическая образность получает свое специфическое развитие в полнометражном анимационном фильме *«Лило и Стич»* («Lilo & Stitch», реж. К. Сандерс и Д. Деблуа), вышедшим в том же 2002 г. Фильм снят на основе оригинальной концепции К. Сандерса. В ее основе — история инопланетного существа, которое меняет свои разрушительные планы и становится другом земной девочки. Несмотря на то, что начало XXI в. стало временем внедрения в процесс создания фильма передовых компьютерных техник, в фильме акцент сделан на рисованной анимации. Фильм, также, как и «Планета сокровищ», стал проектом года в компании «Walt Disney Feature Animation», но имел скромное финансирование, так как основные надежды на коммерческий успех творческого продукта были возложены на первую картину. Однако успех картины «Лило и Стич» и ее продолжение в последующих сериалах и компьютерных играх (2002 г.: игры «Lilo & Stitch: Trouble In Paradise», «Lilo & Stitch», «Disney's Stitch: Experiment 626») продемонстрировали заинтересованность широкого круга зрителей и геймеров в образах персонажей фильма и их поведенческих моделях на разных этапах развития сюжета. Картина была подготовлена

творческим коллективом ведущего подразделения (дочерней компании) «Walt Disney Feature Animation» диснеевской студии («Walt Disney Studios»).

Уникальным качеством фильма является ретростиль его саундтрека. Возможно, это тоже стало фактором, обусловившим популярность картины. Обилие ретросюжетов в современной литературе и кинематографе свидетельствует об их важности в культурном пространстве современного человека<sup>181</sup>. Пересечение ретро и современности позволяет увидеть общность переживаемых героями литературных или кинематографических историй, раскрыть их архетипический характер. Об этом рассуждала Е. Н. Шапинская, отмечавшая псевдоновизну сюжетов массового искусства, скрывающих в себе архетипичные нарративные структуры: «Нарратив масскульта обращается к архаическим пластам человеческого бессознательного, украшая их самыми разными образами, деталями и внешними чертами, начиная от фантазийных монстров и закачивая высокотехнологичными признаками нашей эпохи»<sup>182</sup>. Эти архетипические модели проникают в массовую культуру, как небезосновательно полагает автор, во многом благодаря принципу удовольствия, которое испытывает современный зритель от повторения уже известных ему историй, событий и смыслов<sup>183</sup>.

Введение элементов ретро в событийный ряд анимационного фильма (гавайская девочки Лило является поклонницей творчества Э. Пресли) создает важную смысловую линию между прошлым и настоящим. В кадрах фильма Лило рассматривает фотографию Э. Пресли из фильма с его участием «Голубые Гавайи» (1961) и одобрительно оценивает яркий курортный костюм Стич («Ты выглядишь как фанат Элвиса!»). Напомним, что певец неоднократно обращался к сюжетам и образам, связанным с атмосферой островной жизни. Он снялся в комедийной картине «Рай в гавайском стиле» (1966), провел телеконцерт «Aloha from Hawaii: Via

<sup>181</sup> Гусейнова И. А., Косиченко Е. Ф. Жанры, меняющие мир и нас. Тривиальный дискурс. Ретродетектив : монография. М. : Изд-во МГЛУ, 2018. С. 14.

<sup>182</sup> Шапинская, Е. Н. Советское ретро в нарратологии цифровой эпохи // Ярославский педагогический вестник. 2011. № 1 (124). С. 206.

<sup>183</sup> Там же, С. 206.

Satellite» (1973) и выпустил одноименный музыкальный альбом (1973, США, студия RCA Records). В фильме звучит такое обилие песен Э. Пресли, которое не было даже при жизни легендарного певца и актера. Закадровое звучание композиций в исполнении Э. Пресли и их кавер-версий сопровождает самые различные сцены, связанные с главными героями. По сути, это лейтмотив фильма, раскрывающий бунтарство Стич через динамичные композиции прошлого века с незабываемым вокалом Э. Пресли («Помешан на тебе» [«Stuck on you»], «Отель разбитых сердец» [«Heartbreak Hotel»], «Замаскировавшийся дьявол» [«Devil in Disguise»] и др.) и их современные кавер-версии. Они звучат в исполнении кантри-певицы В. Джадд (песня «Пылающая любовь» [«Burning Love»] и композиция «Подозрения» [«Suspicious Minds»] в исполнении Г. Гейтса в сопровождении популярной шведской подростковой группы «A\*Teens»).

Две песни фильма «Лило и Стич» («He Mele No Lilo» и «Гавайские водные горки» [«Hawaiian Roller Coaster Ride»]) написаны современным гавайским певцом Марком Кеали Хоомалу. Песни исполнены на гавайском языке М.К. Хоомалу в сопровождении детского хора. Отметим, что гавайская музыкальная культура представляет собой чрезвычайно сложный синтез жанрово-стилевых систем. Древние народные песни в современных аранжировках часто включают в себя приемы, сформировавшиеся в ямайкском регги, джазе, фьюжн, ритм-н-блюзе, госпеле, спиричуэллсе<sup>184</sup>. Так, открывающая фильм «Песня для Лило» (гавайск. — «He Mele no Lilo») является авторской обработкой народной «Песни имени для Калакуйя» (гавайск. — «Mele Inoa no Kalakaua»). В ней проявляются черты госпела (диалогическая форма взаимодействия солиста и хора, экспрессивный тип исполнения мелодий импровизационного характера, ясность ритмических решений) (см. пример 48).

<sup>184</sup> Гавайская музыка / Официальный сайт туристических путешествий по Гавайям. URL: [https://www.to-hawaii.com/ru/muzika.php#:~:text=\(Дата обращения: 22.03.2025\)](https://www.to-hawaii.com/ru/muzika.php#:~:text=(Дата%20обращения:22.03.2025))

Следствием раскрытия ретротенденций в поэтике фильма и развития этнически окрашенного сюжета становятся интертекстуальность и интержанровость его визуального и музыкального рядов. Фантастические, драматические, комедийные жанровые характеристики фильма раскрываются комплексом музыкальных средств. Стили и жанры американской поп-музыки второй половины XX — начала XXI вв., гавайской традиционной песенной культуры образуют мозаичный динамичный аудиоряд фильма. Соул, рок-н-ролл, ритм-н-блюз, стилизация гавайских народных песен объединяются для решения художественных задач по созданию специфического звукового ландшафта. В саундтреке фильма чередуются тембры архаических и современных инструментов (гавайские ударные, электронные, бас-гитара, ударная установка и т.д.).

Все песни фильма звучат закадрово. Таким образом, все четче намечается тенденция отхода от мюзикловой драматургии с развернутыми ариями героев. Экранное звучание на протяжении всего фильма является недиегетическим и выполняет функцию звукового ландшафта. Определенный вклад в динамизацию аудиоряда вносят симфонические фрагменты картины, выполненные известным американским кинокомпозитором Аланом Сильвестри.

Жанровые черты мюзикла проявляются в полнометражном анимационном фильме *«Братец Медвежонок»* («Brother Bear», 2003, реж. А. Блейз и Р. Уокер, диснеевской дочерней компании «Walt Disney Feature Animation»). Это сказочная история драматического характера с элементами комедии. Авторами саундтрека выступил творческий тандем, уже успешно себя проявивший при создании анимационного фильма «Тарзан» (1999) — Фил Коллинз (песни) и Марко Манчина (симфонические фрагменты). В отличие от «Тарзана» не все песни саундтрека фильма звучат в авторском исполнении. Усиление мифологического начала за счет введения тем и образов племенной общности, мистической связи мира живых с миром

усопших предков фильма обусловило подключение мощных голосов солистов и применение хорового звучания в массовых сценах.

Открывает фильм песня «Великие духи» (англ. — «Great Spirits») в исполнении Тины Тёрнер. Это яркий пример поп–рок–баллады с рельефной мелодией декламационного характера, эпически неторопливо развивающейся под четкий бит (см. пример 49), с яркой динамической кульминацией.

Как и последующие композиции в исполнении Ф. Коллинза «Смотри сквозь мои глаза» (англ. — «Look Through My Eyes») (см. пример 50), «На моем пути» (англ. — «On My Way»), «Нет выхода» (англ. — «No Way Out»), песни развивают эпический потенциал сюжета, формируют яркий позитивный звукообраз. Песня «Добро пожаловать» (англ. — «Welcome») звучит в исполнении Ф. Коллинза и группой «Blind Boys of Alabama», наиболее известной исполнением песен госпел. Закадровое экранное звучание песни создает энергичный и доброжелательный эмоциональный настрой в сцене, когда превратившегося в медведя юношу Кеная принимает медвежья стая и приглашает присоединиться к ловле рыбы. Песня стала в дальнейшем настолько популярной, что была включена в юбилейную концертную программу «Walt Disney's Parade of Dreams» (2005), посвященную 50–летию Диснейленда. Именно эта композиция торжественно завершала всю программу празднований.

Песня «Преображение» (англ. — «Transformation») звучит дважды в фильме. Первый раз в исполнении Болгарского женского хора, специализирующегося на этнической музыке, затем — в записи авторского вокала (Ф. Коллинз). Драматургическая важность песни обусловлена тем, что каждый раз это кульминация фильма (центральная и итоговая). Можно отметить интонационную, ладовую и ритмическую близость песен «Великие духи» и «Преображение» (см. пример 51). Их мелодии строятся на чередовании утвердительных коротких фраз, их сближает мажорный лад, простота гармонических и ритмических решений (функциональная ясность гармонического движения, обилие синкоп и пауз). Подобное жанровое (поп–

рок–баллады) и стилистическое единство песенного материала саундтрека фильма позволяет соединить в художественное целое мистическую, драматическую, комическую линии сюжета.

Существенным представляется тенденция трансформации жанра анимационного мюзикла в диснеевских фильмах рубежа XX–XXI вв. При анализе саундтрека фильма «Тарзана» мы отмечали усиление роли недиегетического экранного звучания. В картине «Братец Медвежонок» все песни вводятся как закадровое экранное звучание, таким образом создается смысловая дистанция между визуальным образом и музыкальным рядом. Соединение речи персонажей (диегетического типа экранного звука) и закадрового пения, инструментальных фрагментов (недиегетического типа экранного звука) формирует «полифоничную фонограмму, дающую возможность вывести сюжетный нарратив на более высокий уровень художественного высказывания, значительно превосходящий область конкретно–смысловых значений сюжета»<sup>185</sup>. Диегетические и недиегетические акустические пространства фильма, вступая в сложные взаимоотношения, в итоге создают интрадиегетическое звуковое поле, в котором приемы лейттематического развития выделяют наиболее важные эпизоды. Они становятся основными этапами раскрытия звукозрительного образа. В фильме «Братец Медвежонок» эту функцию в драматургии целого выполняют песни.

Важной является также тенденция актуализации жанрово–стилевых ориентиров анимационного мюзикла рубежа XX–XXI вв. Теперь акцент делается на мейстримные, популярные в молодежной среде направления и жанры поп–музыки. Наиболее ярко данная тенденция проявится в полнометражных анимационных фильмах «Тачки» (2006) и ««ВАЛЛ–И» (2008).

---

<sup>185</sup> Русинова Е. А. Формирование звуковых пространств в кинематографе. Дисс... доктора искусствоведения: 17.00.03. Москва, 2021. С. 89.

Фильм «*Тачки*» (англ. — «Cars», 2006, дочерняя студия «Pixar Animation Studios» медийного конгломерата «The Walt Disney Company») характеризуется ярким саундтреком, соединившим стилистику уже ставших традиционными и мейстримных направлений массовой музыки (рок-, кантри, блюз и др.). Яркая характеристичность персонажей фильма — разнообразных машин — обусловила жанрово-стилевое разнообразие саундтрека. Показательно, что он впервые в истории «Pixar Animation Studios» завоевал золотой, а затем и платиновый статус.

В целом саундтрек фильма можно охарактеризовать как динамичный, яркий, экспрессивный, что весьма соответствует образу и действиям действующих персонажей, участвующих в высокоскоростном движении и разнообразных гонках. Стилистика хард-рок-музыки и кантри проявляется в песне «Настоящее ушло» (англ. — «Real Gone», автор музыки и исполнитель Ш. Кроу, слова Д. Шенкса). Драматическое напряжение композиции, резкие смены фактуры и звучности обусловлены тем, что она звучит во время гонки машин, состязающихся за кубок Поршня. Мелодия построена на коротких декламационных фразах (пример 52), в поэтическом тексте много призывных фраз<sup>186</sup>.

В кинопартитуру фильма включены популярные ретрофрагменты, делающие звуковую дорожку во многом узнаваемой и привносящие дополнительные смыслы в отдельные сцены. Композиция «Трасса 66» (англ. — «Route 66») (см. пример 53) основана на джазовом стандарте (см. пример 54), сочиненном в 1946 г. американским актером, пианистом, композитором Б. Трупом. Невероятную популярность песня приобрела в 1960-х гг. после исполнения этой мелодии в ритм-н-блюзовой аранжировке (Ч. Берри) и рок-н-рольном варианте с эффектными соло электрогитары («Роллинг Стоунз» [«The Rolling Stones»]). Песню «Трасса 66» включали в свой репертуар такие

<sup>186</sup> («Slow down, / You're gonna crash! / Baby, you're a-screaming / It's a blast, blast, blast!» [«Притормози, / ты разобьешься! / Детка, ты кричишь / Это взрыв, взрыв, взрыв!»] (Перевод текста песни. URL: [https://translated.turbopages.org/proxy\\_u/en-ru.ru.058c806f-68caf83d-bec72056-74722d776562/https/disney.fandom.com/wiki/Real\\_Gone](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.058c806f-68caf83d-bec72056-74722d776562/https/disney.fandom.com/wiki/Real_Gone)))

знаменитые солисты и коллективы как Н. Синатра, «Депеш мод» [«Depeche Mode»], «Аэросмит» [«Aerosmith»], К. Назаретов, Д. Голощекин, Д. Гаранян и т.д. Песня стала культовым для массового слушателя образом пути, бесконечной дороги (трасса 66 пронизывает с запада на восток всю Америку), символом жизни как движения. В фильме звучит зажигательная энергичная ретроверсия песни в исполнении Ч. Берри (1961) и второй раз — записанная для анимационного фильма современная интерпретация песни популярным американским певцом Д. Мейером. Этот динамически яркий вариант песни звучит уже в титрах фильма.

Не менее колоритным является введение в звуковую дорожку фильма песни «Ш–бум» / «Жизнь могла быть мечтой» (англ. — «Sh–Boom»). Эта композиция в жанре ду–воп (англ. — doowop, doo wop, название произошло от введения в поэтический текст песен распевов на слоги, например «ду–воп») обрела известность в 1954 г. Для песен в жанре ду–воп характерен прием включения речитативных фрагментов поверх бэк–вокала (см. пример 55), непритязательность поэтических текстов и общий жизнелюбивый настрой. В аудиоряд фильма введена цитата оригинального исполнения песни авторами и солистами американской группы «Аккорды» («англ. — «The Chords») Д. Кейсом, У. Эдвардсом, Клодом и Карлом Фистер, Ф. Макрей. Это композиция в стиле поп и R&B до сих пор популярна и узнаваема, это «золотой фонд» американской поп–музыки.

Кавер–версия хита 1991 г. «Жизнь–автострада» (англ. — «Life is a Highway»), сочиненного канадским композитором и рок–певцом Т. Кокраном и вошедшая в альбом «Безумный безумный мир» («Mad Mad World»), вошла в саундтрек фильма «Тачки» в исполнении американской кантри–группы «Рустикаль Флатте» [«Rascal Flatts»]. Соединение стилистики кантри и рока придало композиции специфический колорит, осовременило ставшее уже привычным звучание популярной песни (см. пример 56).

Стиль кантри продолжают в саундтреке многочисленные оркестровые фрагменты, созданные Рэнди Ньюманом («Бесси» [«Bessie»], «Новая дорога»

[«New Road»] с колоритным соло банджо и флейты, «Опрокидывание трактора» [«Tractor Tipping»], «Маккуин и Салли» [«McQueen & Sally»] и его баллада «Наш город» (англ. — «Our Town»). Ее исполняет шестикратный лауреат премии Грэмми певец Д. Тейлор, прославившийся исполнением песен в стиле поп–, фолк–рок, кантри. Песня «Наш город» звучит по время путешествия главных героев по небольшому провинциальному городку Радиатор–Спрингс, это ностальгическая баллада, пронизанная чувством благодарности и любви к уютному городку<sup>187</sup>. Мелодия баллады импровизационно развивается (см. примеры 57–58), приобретает широту и экспрессию.

Кантри–певец Б. Пейсли создал для фильма «Тачки» две поп–баллады: «За облаками» (англ. — «Behind the Clouds», слова Ф. Роджерса) и «Найди себя» (англ. — «Find Yourself»). Песня «За облаками» играет фоновую роль в драматургии фильма, она приглушенно звучит в кафе перед беседой главных героев. Песня «Найди себя» становится лирическим центром саундтрека и всего фильма в целом, она звучит в самом финале картины. Композиция была написана годом раньше выхода фильма и была посвящена памяти сценариста и актера озвучивания диснеевской студии Д. Рэнфта, который погиб в автоаварии в 2005 г. Песня обладает запоминающейся мелодией, мотивы которой неоднократно повторяются (см. пример 59), а затем получают экспрессивное развитие, раскрываясь до диапазона выразительных октавных зачинов фраз (см. пример 60).

Стиль кантри стал популярным в саундтреках анимационных фильмов после выхода на широкий экран полнометражного анимационного фильма студии «Pixar» «История игрушек» (англ. — «Toy Story», 1995). В то время эта анима студия еще не входила в состав диснеевской корпорации (ее

---

<sup>187</sup> «Главная улица больше уже не главная / Кажется никому мы уже не нужны так, как раньше. / Сложно найти причину, чтобы остаться, / Но это наш город, мы в любом случае любим его. / Будь что будет, это наш город» («Main street isn't main street, anymore. / No one seems to need us, like they did before. / It's hard to find a reason left to stay, / But it's our town, We love it anyway. / Come what may, it's our town») (Перевод А. Сибуль) (Цит. по: Сибуль А. Перевод текста песни. URL: [https://lyrsense.com/cars/our\\_town?ysclid=mfo3mahyt4429621124](https://lyrsense.com/cars/our_town?ysclid=mfo3mahyt4429621124))

присоединение в качестве дочерней компании студии У. Диснея состоялось в 2006 г.). Композитором выступил Р. Ньюман, как и в фильме «Тачки». «История игрушек» заслужил одобрение критиков и премии «Оскар» не только за технологии (первый полностью компьютерный полнометражный анимационный фильм), захватывающий сценарий, но и за оригинальную музыку. Песня Р. Ньюмана «Я — твой хороший друг» (англ. — «You've Got a Friend in Me»), открывающая и завершающая фильм, соединяющая черты кантри, джаза и поп-музыки, была признана одной из лучших композиций о дружбе и в дальнейшем стала основой многочисленных кавер-версий.

Обобщая анализ саундтрека фильма «Тачки» отметим, что он отличается полистилистичностью, так как его художественная задача — создание эмоционального пространства для разворачивания истории механизированных персонажей, обитателей небольшого городка с живописной сельской окраиной. Доминирующий в саундтреке стиль кантри превосходно иллюстрируют неприхотливый быт и простые нравы персонажей (тракторы-коровы, их комбайнер Фрэнк и др.). Жизнерадостный позитивный настрой фильма формируют эпизоды джазового стиля. Этот слой кинопартитуры формируется как при помощи введения ретрофрагментов — цитат популярных композиций 1950–1960-х гг. (песни «Ш-бум» группы «Аккорды» и «Трасса 66» в исполнении Ч. Берри), кавер-версий песен 1990-х гг. («Жизнь-автострада» Т. Кокрана в исполнении кантри-певца Д. Тейлора), так и оригинальными поп-балладами, написанными специально для фильма («За облаками», «Найди себя» Б. Пейсли). Для передачи динамики скоростных движений машин используются фрагменты традиционного оркестрового звучания (композитор Р. Ньюман). Итогом введения музыкальных цитат является создание интертекста, восприятие которого предполагает задействование широкого арсенала знаний об истории американской музыки второй половины XX — начала XXI вв. Звуковым пространством разворачивающейся в фильме истории машин, обитателей городка Радиатор-Спрингс становится саундтрек, в котором объединяются

стилистические характеристики кантри, поп-, рок-, джазовой музыки. Актуализация музыкального наследия массовой музыки второй половины XX в. делает узнаваемыми эпизоды саундтрека, делает переживания главных героев более понятными для зрителей.

Одним из ярких примеров активного введения поп-музыки в кинопартитуру полнометражного анимационного фильма является саундтрек картины «*В гости к Робинсонам*» («Meet the Robinsons», 2007, реж. С. Дж. Андерсен, студии Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Studios). Сценарий фильма разработан на основе фантастического романа «Один день с Уилбером Робинсоном» известного американского детского писателя У. Джойса.

Фантастическая фабула фильма, основанная на сценах постоянного передвижения главных героев в пространстве и времени, раскрывается не только в видеоряде. Музыкальная сфера фильма представляет собой калейдоскоп оркестровых фрагментов и развернутых вокальных композиций различных стилей и жанров. Это один из самых разнообразных в жанрово-стилевом отношении саундтреков, созданных в начале XXI в. для полнометражных анимационных фильмов в диснеевской студии.

Основные оркестровые эпизоды саундтрека фильма были созданы Д. Эльфманом. Культовый кинокомпозитор, автор музыки к сверхпопулярным фильмам американских студий («Миссия невыполнима», «Люди в черном», «Пятьдесят оттенков черного» и др.), знаток джаза и авангардной музыки XX в., Дэнни Эльфман раскрыл свои дарования во многих стилях современной музыки. В фильме «В гости к Робинсонам» оркестровые фрагменты написаны композитором в стиле classical crossover. Синтез традиций академической и массовой музыки проявляется в избранной композитором системе выразительных средств. Ее основу составляет мелодизм, в котором песенность сочетается с простотой формы, ясностью ладотонального развития. Демократически понятный тип мелодики, близкой к массовым песням или танцевальной музыке XX в., с опорой на

гомофонный тип фактуры обеспечили запоминаемость и эффектность оркестровых эпизодов.

Поп–композиции введены в драматургию фильма исключительно как недиегетическое экранное звучание, в сценах, связанных с действием персонажей или их размышлениями. Мюзикловая природа саундтреков все чаще в анимационных фильмах оттесняется сюитной. При этом оригинальные музыкальные эпизоды чередуются с цитатами, превращающими музыкальный текст в интертекст.

В создании вокальных номеров участвовала целая плеяда знаменитых музыкантов: канадско–американский композитор, певец, пианист, актер Руфус Уэйнрайт, американский рок–вокалист и поэт–песенник Роб Томас, британский поп– и джазовый вокалист Джейми Каллум. Американские группы «Всеамериканские отверженные» [англ. — «The All–American Rejects» / «AAR»], «Братья Джонас» [англ. — «Jonas Brothers»], «Они могли бы быть гигантами» [англ. — «They Might Be Giants» / «ТМВГ»] также записали для фильма по композиции. Группа «Всеамериканские отверженные» в своей активной творческой деятельности в 1999 г. проявила себя в разнообразных актуальных направлениях поп– и рок– музыки (поп–рок, паэур–поп, панк–рок, альтернативный рок, эмо и др.). Семейная поп–рок–группа «Братья Джонас» в 2009 и 2009 гг. по итогам голосования слушателей была награждена Американской музыкальной премией [англ. — «The American Music Awards»] в номинации «Прорыв года». Американская рок–группа, название которой было заимствовано из фильма «Они могли бы быть гигантами» / «Возможно, они великаны» (англ. — «They Might Be Giants», 1971, реж. Э. Харви) была создана в 1982 г. Группа прославилась оригинальными композициями в стиле альтернативной музыки и своими экспериментами в области инструментовки композиций<sup>188</sup>.

<sup>188</sup> Композиция «Нас ждет великое и прекрасное завтра» (англ. — «There’s a Great Big Beautiful Tomorrow»), написанная и исполненная группой «Они могли бы быть гигантами» (англ. — «They Might Be Giants») звучит лишь как бонусный трек альбома музыки, она не вошла в музыкальный ряд фильма.

Практически все вокальные композиции саундтрека фильма сложны по лексике музыкального языка, что делает их достаточно трудными для исполнения в условиях бытового музицирования. Здесь необходим продвинутый уровень вокального мастерства. Все это свидетельствует не только об овладении авторами песен сложными композиторскими техниками, но и о высоком профессионализме исполнителей.

Первая вокальная композиция в саундтреке фильма — «Другой верующий» (англ. — «Another Believer») Р. Уэйнрайта. Песня звучит в авторском исполнении в сцене изготовления главным героем фильма — маленьким изобретателем Льюисом — машины для сканирования памяти. Поэтический текст песни ироничен и оптимистичен, в нем высказывается надежда юного дарования на успех новой попытки создать новый механизм после неудачи предшествующих<sup>189</sup>. Соло вокалиста сопровождается проработанным кластером бэк-вокала (см. пример 61). Разнообразные реплики бэк-вокалистов способствуют полифонизации фактуры. Усложнение проявляется как на фактурном, так и на ритмоинтонационном уровнях. Все это придает ультрасовременные композиции черты поп-композиции.

Еще одна песня Р. Уэйнрайта, написанная специально для фильма, звучит в эпизоде путешествия в будущее. Это шутливая сценка фантастической встречи из-за перемещения во времени и пространстве мальчика Льюиса с Франческой (Френни), которая станет в будущем его женой. В настоящем она только начинает дрессировать лягушек, а в будущем — она продюсер и музыкант, руководитель биг-бэнда. Его участники — говорящие лягушки, они носят яркие артистические костюмы и исполняют джаз. Композиция «Где сейчас твое сердце?» (англ. — «Where Is Your Heart At?») носит ярко выраженный свинговый характер (неторопливый темп,

<sup>189</sup> «Hello, I got something to tell you / But it's crazy, I got something to show you / So give me just one more chance, one more glance / And I will make of you another believer» («Здравствуйте, у меня есть что сказать вам / Но это безумие, мне есть что вам показать / Так что дайте мне еще один шанс, еще один взгляд / И Я сделаю из вас другого верующего»). Перевод текста песни: <https://genius.com/Rufus-wainwright-another-believer-lyrics>

синкопы т.п.), точно переданный в интерпретации джазового вокалиста Д. Каллума и джазового коллектива (характерная для ансамбля аранжировка с выразительными соло фортепиано и духовых инструментов) (см. пример 62).

В картине, изображающей футуристический город Tomorrowland (в пер. с англ. — «Страна будущего»), джазовый ансамбль «Frankie Lymonaires» исполняет фрагмент популярной композиции «Дай мне простую жизнь» (англ. — «Give me the simple Life»)<sup>190</sup> в аранжировке Д. Каллума и его исполнении. В данной интерпретации свинговая природа песни выражена отчетливо. Сцена из будущего сразу приобретает оттенок ностальгии по прошлому. Примечательно, что впервые песня, сочиненная в 1945 г. (музыка Р. Блума, поэтический текст Г. Руби), обрела популярность после ее использования в музыкальном фильме жанра фэнтези «Проснись и мечтай» (1946, реж. Л. Бэкон), созданному по роману «Волшебное путешествие» Р. Натана.

Можно сделать предположение, что введение песни Р. Блума «Дай мне простую жизнь» обусловлено ее популярностью в качестве яркого музыкального фрагмента фэнтезийного романтического фильма, а также концептуальной близостью фильма «Проснись и мечтай», полного надежды на разрешение драматических коллизий сюжета, и замысла анимационного фильма «В гости к Робинсонам». В нем главный герой стремится найти родную мать, реализовать свои мечты изобретателя, а для реализации этих целей необходимо упорство и стойкость, верность своим мечтам.

На протяжении всего фильма и во время финальных титров звучит как лейттема единства времени песня «Будущее уже наступило» (англ. — «The Future Has Arrived»). Песня «Будущее уже наступило» группы «Всеамериканские отверженные» [«The All-American Rejects»] в их оригинальном исполнении сочетает черты поп-рока и R'n'B. Это энергичная

---

<sup>190</sup> Композиция входила в репертуар очень многих джазовых исполнителей XX столетия и является известным стандартом.

танцевальная динамически яркая (с развернутой партией ударной установки) композиция, мелодия которой построена на коротких декламационного характера фразах (см. пример 63).

В финале фильма, в сцене, предшествующей титрам, звучит песня «Маленькие чудеса» (англ. — «Little Wonders»). Это фрагмент счастливого завершения странствий юного изобретателя, когда зритель видит монтаж кадров, в которых Льюис мастерит новые механизмы, а Робинсоны покупают обсерваторию Андерсона. Песня «Маленькие чудеса» — это лирическая поп-рок-баллада с элементами соула. Раскрытию стилевых черт композиции способствует как экспрессивный вокал автора и исполнителя рок-вокалиста Р. Томаса, так и развернутые соло электрогитары. Песня приобрела особую популярность после выхода фильма и полгода занимала верхние строчки в ведущих американских музыкальных чартах.

Обобщая вышесказанное, отметим, что фантазийная фабула фильма раскрывается во множестве драматических, комедийных, сюрреалистических сцен. Все их объединяет музыкальный ряд фильма. В нем основную концептуальную роль играют вокальные поп-рок-композиции. Они объединяют видеоряд, создавая сквозную линию аудиоряда в контрастных мирах настоящего и будущего. Этот прием режиссуры, обеспечивающий сближение при помощи музыки смысловых линий сюжета фантастического фильма является, как отмечал А. В. Тавризян, «одной из главных перформативных кинокомпозиторских техник»<sup>191</sup>.

Новаторские подходы в трактовке выразительных функций саундтрека мы обнаруживаем в фильме «**ВАЛЛ-И**» («WALL-E», 2008, реж. Э. Стантон, студия Pixar). Впервые для участия в создании музыки к фильмам был приглашен Томас Ньюман<sup>192</sup>, уже известный как кинокомпозитор («Побег из Шоушенка», 1994; «Зеленая миля», 1999 и др.), но также принявший участие

<sup>191</sup> 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. 106.

<sup>192</sup> Он является двоюродным братом Рэнди Ньюмана, постоянного автора музыки к анимационным фильмам студии «Pixar» («История игрушек», 1995; «Корпорация монстров», 2001 и др.).

в создании музыки к анимационному фильму «В поисках Немо» (2003, студия Pixar). Подход композитора к работе над художественными и анимационными фильмами отличается своеобразием: автор не стремился создать яркий саундтрек с запоминающимися мелодиями в знакомой слушателю стилистике академической или массовой музыки. Ньюман сформировал аудиоряд как звуковой поток, который придает колорит всей картине. Для изображения водной стихии композитор использует оригинальные темброво–колористические эффекты: гул океана и звуки подводной жизни передают мотивы, исполненные на подготовленных струнных, фортепиано или электронных инструментах. Главный интерес композитора проявляется не в создании ярких образных характеристик главных персонажей, а в поиске выразительных средств для формирования атмосферы подводного мира.

В фильме «ВАЛЛ–И» Т. Ньюман также уделяет огромное внимание работе над образом постапокалиптического мира, в разрухе которого выжил лишь один робот. Кинопартитура фильма состоит из фрагментов преимущественно инструментального звучания. В оркестровке этих эпизодов использовались разнообразные акустические и электронные инструменты. Приемы фоноколористики, звукоподражания, наложения фактурных пластов, которые использует Т. Ньюман в своей киномузыке, оказывают сильное аффективное воздействие на слушателя<sup>193</sup>. Как подчеркивает А.В. Тавризян, музыкальный ряд, созданный Т. Ньюманом, выполняет в фильмах главенствующую роль: «музыкальные ритмы, стилистика, эмоциональная “подача” как бы управляют сценой: персонажи “слышат” её и ведут себя музыкально, экранное действие разворачивается в ритмическом и эмоциональном подчинении музыке»<sup>194</sup>.

---

<sup>193</sup> Тавризян А. В. Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана: Дисс...канд. искусствоведения: 17.00.02. Музыкальное искусство. Москва. 2019. С. 10.

<sup>194</sup> Тавризян А. В. Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана: Дисс...канд. искусствоведения: 17.00.02. Музыкальное искусство. Москва. 2019. С. 17.

Стилистика саундтрек фильма отличается эклектичностью, что обусловлено художественными задачами. В фабуле картины присутствует контрастное сопоставление миров настоящего и прошлого. Хаосу разрушенного мира, в котором существуют лишь слабые звуки работающего механизма. Для характеристики одинокого существа, пытающегося навести порядок в разрушенном городе, композитор вводит лейттему робота, вариативно повторяющуюся при появлении механизма. Для имитации механистических движений робота в фактуру вводится четкая пульсация восьмыми длительностями, на фоне которой приглушенно (*mf*) звучат короткие повторяющиеся фразы с хроматизированными интонациями (см. пример 64).

Ретроцитаты, появляющиеся в саундтреке фильма, воссоздают атмосферу гармоничного прошлого. В начале, когда кадры показывают землю до катастрофы, звучит песня «Надень воскресную одежду» (англ. — «Put on your Sunday») в исполнении М. Кроуфорда и Б. Стрейзанд. Песня стала чрезвычайно популярной после триумфа мюзикла «Хелло, Долли!» (1969), где она впервые прозвучала. В фильме звучит и песня «Жизнь в розовом цвете» (англ. — «La Vie en Rose», впервые исполнена автором Э. Пиаф в 1946 г.). В саундтрек введена эта песня в джазовом исполнении (Л. Армстронг, запись 1950 г.). Беззаботность песен, гибкость их артистического исполнения резко контрастируют с хаосом разрушенного апокалиптического мира и отсутствием в нем человеческого начала. Можно охарактеризовать их звучание в кадре как ностальгию по утраченному человеческому счастью.

Постапокалиптические сюжеты в литературе и киноискусстве могут служить важным средством поиска национальной идентичности <sup>195</sup>. В американской культуре начиная с 1980-х гг. в киноискусстве активно разрабатываются постапокалиптические сюжеты, часто перенимающие

---

<sup>195</sup> Санданов А. Б. В поисках американской идентичности: постапокалиптический фильм как новый вестерн // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2013. № 7. С. 131.

характерные для вестерна черты или раскрывающиеся в жанрах фантастики, хоррора («Безумный Макс», 1979; «Водный мир», 1995; «Солдат апокалипсиса», 1996, «Я — легенда», 2007; «Книга Илая», 2010; «Дивергент», 2014; «Тихое место», 2018 и др.). Постапокалиптические сюжеты как актуальное пространство социальной фантазии в начале XXI в. интенсивно используются в популярных комиксах и компьютерных играх (виртуальные вселенные «Fallout», «S.T.A.L.K.E.R.»). Как правило, главный герой постапокалиптической истории — «одиночка, сам определяющий свой морально–этический кодекс», герой, попавший «в этически нейтральное пространство беззакония, где грань между добром и злом предельно размыта»<sup>196</sup>

В фильме «ВАЛЛИ–И» главный герой — старый робот–уборщик, последний уцелевший бытовой механизм. Он продолжает механически выполнять заложенную в прошлом программу, находя покой в кадрах старых комедийных фильмов и в мелодиях романтических мюзиклов. Через механицизм процесса восприятия роботом кадров фильмов и музыкальных звуков (в кадре у Валли почти не меняется мимика) создается сильнейший контраст между видеорядом и силой его воздействия на зрителя. Еле различимые на стареньком экране кадры становятся бесценным артефактом исчезнувшей цивилизации, красоту и обаяние которой смогли передать звуки музыки и элегантные движения танца влюбленных. Именно этим персонажам мюзикла начинают в дальнейшем подражать роботы Валли и Ева, развивая собственную романтическую историю с подчеркнuto лирическим, клишированным видом огромной луны в сцене их свидания (см. рис. 11).

В финальных кадрах картины звучит композиция «Возвращение на землю» (англ. — «Down to Earth»). Соавторами музыки стали Т. Ньюман и британский рок– и поп–музыкант П. Гэбриэл. Поэтический текст создал П. Гэбриэл. Основной посыл песни — призыв к возвращению к природе,

---

<sup>196</sup> Там же, С. 136.

которая дает человечеству возможность жить и обретать гармонию внутри своей души. Это композиция, в которой проявляются черты поп- и рок-музыки. Мелодия и способ усиления ее экспрессии при помощи нарастания динамической мощи и использования характерных эстрадных вокальных приемов (гроулинг) сближает песню с жанром рок-баллады (см. пример 65). Обилие электронных инструментов свидетельствует о стремлении авторов приблизиться к темброво-колористическим стандартам современной поп-музыки. В последних куплетах, в кадрах обнаружения первых растений на выжженной катаклизмами планете, песня обретает черты госпела (солист поет на фоне хорового звучания). Оптимистичный финал формирует у зрителя надежду на возрождение планеты.

Обобщая проведенный анализ, отметим оригинальность композиторского метода Т. Ньюмана, который в саундтреке сделал основной акцент на создание музыкальной атмосферы обезлюдевшей планеты и незатейливой деятельности главного героя-робота. Композитор создал специфическую фоносферу фильма постапокалиптическом мире. Он опустошен и почти полностью погружен в тишину, в которой существуют лишь приглушенные шумы от движений теряющего мощь робота. В лейттеме робота используются приемы звукоподражания, она характеризуется усиленной диссонантностью. Контрастом к ней выступает музыка прошлого, ретроцитаты аудиоряда. Фрагменты популярного американского мюзикла «Хелло, Долли!» и джазовой композиции «Жизнь в розовом цвете» в исполнении Л. Армстронга становятся основными маркерами ностальгической линии сюжета. Мюзикл как жанр здесь присутствует не на уровне драматургии, а концептуально. Это ностальгический идеал прошлого, которому стремятся подражать главные герои — роботы Валли и Ева. Финальная композиция «Возвращение на землю» Т. Ньюмана и П. Гэбриэла придает оптимистическую ноту фантазийной истории. Соединение приемов поп-, рок-, джазовой музыки, введение экспериментальных авангардных темброво-колористических

приемов (подготовленная флейта, электронные микшированные звуки) формирует полистилистическую кинопартитуру, хронотоп которой объединяет миры прошлого, настоящего и будущего.

### **3.2. Развитие принципов анимационного мюзикла и методов использования поп–музыки в кинопартитурах фильмов диснеевской студии 2010–х годов**

Новую версию анимационного мюзикла представила творческая команда диснеевских студий (Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Studios) в 2010 г. В этот год в широкий прокат был выпущен полнометражный анимационный фильм *«Рапунцель: Запутанная история»* («Tangled», реж. Н. Грено и Б. Ховард, сценарий Д. Фогельмана по мотивам сказки братьев Гримм)<sup>197</sup>.

Это первый анимационный мюзикл, выполненный в компьютерной графике и 3D. Автором музыки стал Алан Менкен, создатель популярных анимационных мюзиклов 1980–1990–х гг. («Русалочка», «Красавица и чудовище», «Аладдин», «Покахонтас», «Горбун из Нотр–Дама»). Однако режиссеры Н. Грено и Б. Ховард сформулировали перед композитором цель изменения подхода по сохранению традиций бродвейского мюзикла в анимации: «Это не большой бродвейский мюзикл. Мы смотрим на это как на более близкое к классическим диснеевским фильмам 50–х годов, где музыка является ключевым элементом повествования»<sup>198</sup>.

Перед композитором была поставлена задача написания музыки для современной аудитории, с учетом ее новых вкусовых предпочтений в области массовой музыки. Данная установка обусловила значительную

---

<sup>197</sup> Материалы данного раздела параграфа изложены в публикации: Лю Ж., Зайцева М. Л. Концептуальная и режиссирующая функция эстрадной музыки в анимационных картинах студии «Дисней» // Искусствоведение. 2024. № 4. С. 47–55.

<sup>198</sup> Hammond P. Oscar's Animation Race Just Got «Tangled». Deadline Hollywood. 09.09. 2010 URL: <https://deadline.com/2010/09/oscars-animation-race-just-got-tangled-66061/>

трансформацию композиторского стиля: здесь мы обнаруживаем отход от излюбленной классико–романтической стилистики музыкального языка.

Менкен, давая характеристику своей работы над музыкой к фильму «Рапунцель: Запутанная история», высказывал желание архаизировать, наполнить средневековым колоритом музыку к фильму через обращение к акустическим идеалам фолк–рок музыки 1960–х гг., к любимым слушателям выступлениям Джони Митчелл и Кэт Стивенс<sup>199</sup>. Эти артисты вошли в историю авторской песни в рамках бардовского движения 1970–х гг.

В первой, открывающей фильм песне «Когда же начнется моя жизнь?» (англ. — «When Will My Life Begin?») А. Менкен демонстрирует свою способность работать в ультрасовременной стилистике поп–рок–музыки. Энергичная мелодия, в которой песенность сочетается с декламационностью, с упругим синкопированным ритмом (см. пример 66) исполняется Мэнди Мур. Вокальная манера певицы наиболее адекватно подходит для исполнения поп–рок–композиций, ей свойственна форсированная атака звука, способность осуществлять резкие динамические и тембровые переходы. Аранжировка песни отличается усиленной ритмической функцией ударной установки и эффектными соло акустической гитары. Эти приемы позволяют передать немного агрессивный настрой девочки–подростка, стремящейся найти выход из вынужденного затворничества. В кадре героиня стремительно движется по комнате, раскладывая свои длинные волосы, ее движения схожи с хореографическими фигурами современного R'n'B.

Подчеркнем, что режиссеры в начальной сцене фильма использовали эффектный прием перехода диегетического экранного звука в недиегетический и обратно. Начало и конец песни исполняет Рапунцель, а затем ее голос становится закадровым. А. Менкен сохраняет традицию введения в саундтрек развернутых вокальных номеров, но их функция уже меняется. Они уже не останавливают действие, сосредоточив внимание на

---

<sup>199</sup> *Hammond P.* Oscar's Animation Race Just Got «Tangled». *Deadline Hollywood*. 09.09. 2010 URL: <https://deadline.com/2010/09/oscars-animation-race-just-got-tangled-66061/>

чувствах, которые переживает персонаж в данный момент. Это эмоциональный фон для череды стремительно меняющихся кадров, сжимающих реальное время и выделяющих в нем наиболее важные для раскрытия экранного образа мгновения.

Время движения музыкальной мысли и визуального потока здесь не совпадают: пока Рапунцель несколько минут поет песню, она успевает убрать комнату, приготовить печенье, разрисовать стену, разложить в танце волосы. Смена типов экранного звука образует разрыв, «фантастический разлом»<sup>200</sup>, который своей актуализирует внимание зрителя за счет дестабилизации процесса восприятия<sup>201</sup>.

Впечатление ультрасовременности песни Рапунцель усиливается в результате ее контрастного сопоставления с арией Матушки Готель «Мать лучше знает» (англ. — «Mother Knows Best»). В этой арии проявляется драматургическая логика бродвейских мюзиклов, в которых арии злодеев всегда выразительны, характеристичны и театрально ярки. Не случайно именно эта композиция заслужила наибольшее количество похвал кинокритиков, войдя в список лучших песен злодеев в диснеевских анимационных мюзиклах. В построении видеоряда проявляются клишированные приемы мюзиклов (движение в разных плоскостях: лестница, сцена и т.д., см. рис. 12)

В арии «Мать лучше знает» раскрывается двуличность Готель, способной умело манипулировать страхами подростка. Спокойными неторопливыми интонациями композиция напоминает поп-балладу (см. пример 67). Однако поэтический текст прямо противоположен сдержанным музыкальным фразам. Это речь, насыщенная упреками и прямыми угрозами. Они наиболее явственно проступают при повторе песни в сцене, когда

<sup>200</sup> *Fowler M.* Sounds of the Future: A Historical Primer on Synths in Sci-Fi Movies [electronic] // Flypaper (Soundfly website). 2016. URL: <https://flypaper.soundfly.com/tips/sounds-future-historyprimer-synths-sci-fi-movies/>

<sup>201</sup> *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.

Рапунцель впервые не соглашается с Готель, а делает ей вызов. Донна Мёрфи, исполнительница арии «Мать лучше знает» использует специальные приемы пения, чтобы передать авторитаризм Готель. Максимальную плотность и объемность звука она формирует при помощи вокальной техники «белт». Это позволяет избежать фальцетного тембра при исполнении высоких нот. При повторном исполнении арии в конфликтной сцене с Рапунцель актриса Д. Мёрфи подчеркивает мстительность персонажа, придавая особую выразительность злым репликам героини.

Лирическая композиция «Я вижу свет» (англ. — «I See the Light») — это любовный дуэт Рапунцель и Флинна Райдера (вокал М. Мур и З. Леви). Эта песня стала музыкальной эмблемой фильма. Композитор отказался от первоначальной яркой версии песни с гимнической кульминацией, переделав ее в более задушевный, простой вариант. Песня приобрела жанровые черты фолк–поп–баллады 1960–х гг., который формирует характерный тип интонаций, простота и ясность гармонических последовательностей, тихий гитарный аккомпанемент (свойственный песням в стиле кантри) (см. пример 68). Таким образом, черты ретро и современных стилей объединяются в композиции, повествующей зрителю XXI в. о встрече героев старинной сказки. Задушевность песни «Я вижу свет» обусловлена визуальным контекстом. Герои (Рапунцель и Флинн) плывут в лодке, созерцая фейерверк над замком и сотни медленно плывущих в небе бумажных фонариков (см. рис. 13).

В данной сцене также применяется прием «фантастического разлома» между диегетическим и недиегетическим экранным звучанием. Здесь уже нет резкого монтажного мелькания кадров, напротив, происходит погружение в чудо ночного праздника и соединения влюбленных сердец. Все внимание в кадре сосредоточено на фонариках в ночном небе и их отражении в воде, создающим невероятно красивый пейзаж для речной прогулки влюбленных. Крупным планом показываются руки, глаза, плавные, еле заметные изменения мимики. Лишь в последней трети композиции закадровое

звучание женского вокала переходит в дуэт. Начинается фрагмент диегетического звучания. То, что было скрыто в глубине сердца и не проговорено, вдруг обрело реальность и силу любви и взаимного признания.

Завершает фильм воодушевляющая песня в стиле поп–рок–музыки «То, что я хочу» (англ. — «Something That I Want»). Танцевальная мелодия (см. пример 69) дополнена активной перкуссией (в том числе и хлопками), тембрами электронных инструментов. Песня добавлена после титров, чтобы усилить экспрессивное начало саундтрека и сформировать жанрово–стилевую арку с началом фильма. Эта композиция сочинена поп–рок–певицей Грейс Поттер. Таким образом жанрово–стилевой план саундтрека закрепляется, приобретает черты зеркально завершающейся структуры.

Обобщая проведенный анализ фильма, отметим, что саундтрек фильма воплощает самые актуальные тенденции в массовой музыке XXI в. Жанр анимационного мюзикла подвергается трансформации. Расширена романтическая составляющая музыки с акцентом на развернутые вокальные эпизоды лирического характера. В нее введены элементы современных жанров поп–, фолк–, рок–музыки. Оригинальные решения, принятые режиссерами фильма («фантастический разлом» между диегетическим и недиегетическим типами экранного звучания), способствовали формированию фантастической образности и активизации зрительского внимания.

Жанр мюзикла развивается в фэнтезийной комедии «*Холодное сердце*» (англ. — «Frozen», 2013, реж. К. Бак и Д. Ли, студии Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Studios) по мотивам сказки Г. Х. Андерсена «Снежная королева»<sup>202</sup>. Прокат этой картины имел один из самых больших кассовых успехов в истории диснеевской студии, что обусловлено яркостью визуальных и музыкальных образов, остротой драматического сюжета и значимостью заложенных в нем этических идей. Сюжет экранной истории

---

<sup>202</sup> Материалы данного раздела параграфа изложены в публикации: Лю Ж., Зайцева М. Л. Концептуальная и режиссирующая функция эстрадной музыки в анимационных картинах студии «Дисней» // Искусствоведение. 2024. № 4. С. 47–55.

носит ярко выраженный северный колорит, который раскрывает видео– и музыкальные ряды. Для подбора пейзажных фоновых картин и цветовой палитры кадров были использованы впечатления от поездки в Норвегию группы художников–аниматоров. Особенно тщательно они наблюдали за игрой света на снежных холмах, чтобы воспроизвести этот бликующий эффект в рисованной и компьютерной графике. Шумовые эффекты, связанные со снегом и льдом, активно используются в аудиоряде фильма.

Северный колорит имеют и отдельные композиции саундтрека. Его создатели — супруги Р. Лопес и К. Андерсон–Лопес (вокальные эпизоды), К. Бек (оркестровые фрагменты) и Ф. Фьелхайм — для перевода текста отдельных песен на древнескандинавский язык приглашали лингвиста. Саундтрек характеризуется жанрово–стилевым разнообразием. В нем проявляются черты фолк–, рок–, поп–музыки и приемы драматургии мюзикла.

Стилизация сказочной реальности достигается при помощи усиления национального колорита музыкального ряда. Уже в заставке фильма, во время вступительных титров на фоне зимнего пейзажа звучит хоровая песня «Вуэли» (англ. — «Vuelie»). Это адаптированная для фильма композиция 2002 г. норвежского композитора Фроуда Фьелхайма. В ней переплетаются мотивы популярных народных саамских песнопений и авторских тем на тексты датских гимнов «Самый верный Господь Иисус» и «Прекрасна земля» (слова рождественского псалма 1850 г. датского писателя Б. С. Ингеманна). В подготовке песни в саундтрек фильма принял участие и К. Бек. Сочетание сольного зачина и хоровых фрагментов, в которых основная мелодия басов обогащается одновременным проведением в партии альтов, теноров и сопрано возгласов (контрастная полифония), приносят торжественный и немного архаический колорит в общее звучание. Здесь проявляются характерные черты йойкинга, древней традиционной манеры саамского пения, когда в общее звучание добавляются красиво звучащие абстрактные по смыслу слоги (см. пример 70). В записи песни для фильма принимали

участие свыше 80 человек, в том числе и женский любительский хор «Cantus» (Норвегия).

Хоровая композиция «Вуэли» замыкает саундтрек фильма, озвучивая финальную сцену ухода зимы из Эренделла. Арочная форма музыкальной драматургии придает музыкальному ряду завершенность, а национальный колорит заметно усиливается.

Первая сцена фильма — пролог — представляет собой колоритный эпизод древнего северного промысла. Сценографическое решение отличается изобретательностью: ритм работы сборщиков льда, вырезающих глыбы и кидающие их в повозки (см. рис. 14), постепенно переходит из изобразительного (шумового) и выразительный (песня). Соединение шумовых (звуки пил, скрежет льда) и музыкальных звуков способствует созданию реалистичной сцены тяжелого монотонного крестьянского труда. Регулярность ритмической пульсации переходит от инструментов ледорубов к оркестру. Начинается мужская хоровая песня «Холодное сердце» (англ. — «Frozen Heart»), исполняемая в унисон (см. пример 71). В драматургии саундтрека она выполняет роль увертюры, введения в атмосферу истории, наполненной драматическими коллизиями, юмором, фантастикой.

Эпизодически в темном небе вспыхивает северное сияние. Музыка поддерживает колорит северной местности при помощи стилистических приемов фолк-музыки, вводимых в область вокальных техник и инструментария. Специфические норвежские, шведские, финские «зовы», пастушеские «кличи» с использованием высоких назальных нот (йодль), схожи с техникой кулнинг, которую при меняют вокалисты при исполнении данной песни. В процессе аранжировки песни в состав ансамбля был введен буккеорн (норв. — «bukkehorn») — характерный в тембровом отношении скандинавский духовой инструмент. В интервью авторы песни признавались в стремлении «отдать дань уважения обстановке Норвегии и Лапландии»<sup>203</sup>.

<sup>203</sup> Walt Disney Animation Studios «Frozen» Lets Go With Dynamic Soundtrack // The Wall Street Journall. URL: <https://web.archive.org/web/20131029193404/http://online.wsj.com/article/PR-CO-20131022-904142.html>

Колоритный пролог напоминает экспозиционные сцены из более ранних диснеевских анимационных мюзиклов (хор матросов «Глубины ниже» в «Русалочке», песня «Круг жизни» в «Короле Льве» и т.п.). Уже в начале фильма «Холодное сердце» зритель осознает преемственность художественных принципов диснеевской студии.

Экспозиционный раздел саундтрека — песня «Хочешь слепить снеговика?» (англ. — «Do You Want to Build a Snowman?»). Это лирическая поп-композиция, которая звучит на фоне потока кадров-воспоминаний. Анна стучит в дверь сестер Эльзе, прячущейся из-за страха причинить близким боль своим ледяным касанием. Это трижды повторяющийся клич, призыв, что проявляется и в мелодике песни (обилие коротких восходящих мотивов, речевой характер доверительных интонаций — см. пример 72). Для передачи тембровых и тесситурных возрастных изменений героини в процессе пения (ребенок, подросток, девушка) были приглашены три певицы (К. Белл, А. Ли Мон, К. Лопез). Инструментальный вариант композиции замыкает весь саундтрек, появляясь в финальной сцене катания героев на коньках по ледовой площадке.

Экранное звучание здесь диегетического типа, что добавляет сцене черты мюзикла. Данный тип экранного звучания применяется в следующей сцене, когда Анна уговаривает Эльзу вернуться во дворец и восстановить тепло после превращения страны в царство холода. Речевые и вокальные фразы декламационного характера (см. пример 73) постоянно чередуются в дуэте Анны и Эльзы «Впервые за всю вечность» (англ. — «For the First Time in Forever»). Такая манера выстраивания диалогов конфликтного плана типична для жанра мюзикла. Драматургические приемы построения сцены требуют особого мастерства вокалиста при переходе от речи к пению, чтобы не чувствовался резкий тембровый переход. Певицы К. Белл (принцесса Анна) и И. Мензел (принцесса Эльза), как и многие мюзикловые артисты, используют близкую к академической манеру пения леджит.

Следующий дуэт в стиле поп–рок «Любовь — это открытая дверь» (англ. — «Love Is an Open Door»). Его исполняют К. Белл (Анна) и С. Фонтана (Ганс). Это сцена идеального романтического свидания с огромной луной на ночном небе (см. рис. 15).

Соединение стилистики поп– и рок–музыки напоминает арию Рапунцель «Когда же начнется моя жизнь?» (англ. — «When Will My Life Begin?») А. Менкена. Тип диегетического типа экранного звучания последовательно сохраняется, все более наделяя фильм «Холодное сердце» чертами анимационного мюзикла. Танцевальный характер дуэта формирует четкий ритмический рисунок, синкопы и пунктиры в басовой партии добавляют динамику и прихотливость общему звучанию (см. пример 74). Сами герои в кадре порой проделывают вальсовые движения, поддержки, свойственные танго, имитируют механическое движение часовых механизмов словно в стиле электро–поп. Видео– и музыкальный ряды характеризуются синтезом традиционных и оригинальных решений.

Самая драматически насыщенная композиция саундтрека — песня принцессы Эльзы «Отпусти и забудь» (англ. — «Let it go») — стала хрестоматийным образцом поп–музыки начала XXI в. (см. пример 75). Этот хит в исполнении И. Мензел завоевал премии «Оскар» (2014), «Грэмми» (2015). В песне проявляются черты соул, барокко–поп (экстатическая кульминация, ритмически сложная фразировка, полифонически насыщенная подголосками оркестровая фактура и т.п.). Особый колорит диегетическому экранному звуку добавляют разнообразные экстрадиегетические шумовые эффекты (возникающих ледяных глыб замка, снежных фонтанов и проч.). Стремительный пробег героини по ледяной лестнице становится еще одним традиционным сценографическим решением, почерпнутым из романтических бродвейских мюзиклов.

Обобщая проведенный анализ саундтрека фильма «Холодное сердце» отметим в нем традиционный драматургический прием активного использования диегетического типа экранного звучания, что придает черты

реалистичности музыкальным эпизодам, а в целом наделяет музыкальный ряд жерновыми характеристиками мюзикла. Традиционность решения музыкального ряда фильма обогащается свежестью национального колорита, сформированного при помощи задействования стилистических приемов фолк-музыки (саамское пение «йойкинг», норвежские, шведские, финские техники исполнения высоких назальных нот «йодль», введение в оркестровку композиций скандинавского духового инструмент буккеорн). В соединении с эстрадной техникой пения кулнинг формируется значительный пласт музыкальных номеров, созданных и исполненных в стилистике фолк-музыки.

Частый переход от речи к пению, использование вокальной техники леджит в сольных и ансамблевых сценах усиливает жанровые черты мюзикла в анимационном фильме «Холодное сердце». Лирический центр саундтрека — песня «Любовь — это открытая дверь» — содержит элементы поп- и рок-музыки. Драматическая кульминация саундтрека фильма — песня принцессы Эльзы «Отпусти и забудь» — по экспрессии и сложности фактурных решений относится к стилям соул, барокко-поп. Стилистическая неоднородность музыкального ряда способствует раскрытию разветвленного сюжета. Его романтические, драматические, комические линии формируют многомерный художественный образ. Акустическое разнообразие саундтрека, в котором находят воплощение традиционные техники народного пения, музицирования, академические приемы симфонического развития, и акустические, метроритмические черты мейстримных направлений массовой музыки играют важную роль в процессе активизации коммуникативных функций музыки. Они будоражат, активизируют внимание слушателя, ломают автоматизм зрительского восприятия.

Анимационный фильм «*Моана*» («Moana», 2016, реж. Д. Маскер и Р. Клементс, студии Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Studios) был снят по оригинальному сценарию Д. Буша. В сюжете о приключениях Моаны, дочери вождя, находят отражение полинезийские мифы. Героиня

отправляется на поиски божества Мауи, чтобы отдать реликвию племени богине Те Фити и спасти страдающих от болезней жителей своей деревни.

Фильм продолжает диснеевские традиции анимационных мюзиклов, его саундтрек отличается многочисленностью музыкальных эпизодов и их жанрово–стилевым разнообразием. Оркестровые и отдельные вокальные фрагменты были созданы М. Манчиной, а также для создания песен фильма были приглашены Лин-Мануэль Миранда (США) и Опетайя Фоайи (Австралия). Лин–Мануэль Миранда — актер, композитор, создатель бродвейских мюзиклов «На высотах» (2005), «Гамильтон» (2015). Смелость композитора, введшего в музыкальный ряд мюзикла «Гамильтон» фрагменты рэпа и R'n'B–музыки, была оценена музыкальными критиками и стала основанием победы спектакля в категории «Лучший новый мюзикл» (награда Лоуренса Оливье, Великобритания, 2018). Опетайя Фоайи — певец, основатель и лидер группы «Те Вака» («Te Vaka», Новая Зеландия), выступающей с композициями в стиле южнотихоокеанский фьюжн. Исполнителями вокальных фрагментов саундтрека фильма стали ведущие артисты в области поп–, хип–хоп–, рок–музыки: Аулия Кравальо (Моана), поп/R&B–певица Николь Шерзингер (Сина), Кристофер Джэксон (вождь Туи) и др.

Открывает фильм песня «Дом Тагалоа» («Tulou Tagaloa»), звучащая во время вступительных титров (см. рис. 16). Песню закадрово исполняют Оливия Фоайи и группа «Те Вака». Это клич Моаны к божеству, подхватываемый ансамблем. Опетайя Фоайи, автор музыки и слов песни, использует в ней целый комплекс выразительных средств, почерпнутых из традиционной полинезийской культуры: самоанский язык поэтического текста, характерная перкуссия, остигатный органнй пункт у струнных инструментов на тонике (тон–бурдон) (см. пример 76). Солистка и ансамблисты усиливают фольклорные черты песни, используя характерные приемы народного пения: «открытый» тип вокализации с интенсивным

грудным резонированием<sup>204</sup>, свободный переход от речи к пению (начало песни). Эта песня повторится в конце фильма (эпизод «Путешествовать по Тагалоа» / франц. — «Voyager Tagaloa»), «закольцовывая» саундтрек и формируя арочную структуру музыкальной драматургии.

После музыкального пролога следует экспозиционная часть саундтрека — песня Моаны «Как далеко я зайду?» (англ. — «How far I'll go»). Автор музыки и поэтического текста — Лин–Мануэль Миранда, вокал Аулии Кравальо, певицы, имеющей в своей родословной среди прочих истоков гавайские корни. Вначале это мелодизированный речитатив (см. пример 77), что свойственно для композиторского стиля Л. Миранда, увлекающегося рэпом. Далее мелодика приобретает широту и распевность, активнее проявляются черты поп–баллады с элементами фолк–музыки. Усиливающаяся экспрессия мелодического развития подчеркивается постепенным ускорением темпа, динамическим нарастанием, учащением ритмического рисунка. Это момент принятия главной героиней судьбоносного решения, что сближает по драматургической функции данный фрагмент с эпизодом «Отражение» (англ. — «Reflection») в фильме «Мулан».

Видеоряд сцены полон драматизма и волшебства: Моана плывет на ложке–катамаране по океану (см. рис. 17), длительное ее путешествие полно страха и восхищения (поднимаются волны, проплывает огромный светящийся скат, мимо проносятся призрачные ладьи богов и героев), на основе она встречает богиню Те Фити, превратившуюся в остров (см. рис. 18).

Эта композиция также повторяется в саундтреке, звуча в финальных титрах (исполняет популярная канадская соул–певица Алессия Кара). Из семи вокальных фрагментов фильма повторяются лишь две песни, что позволяет выделить их в общей драматургии. Темы традиций, земли, рода (песня «Дом Тагалоа») и самоопределения личности (песня Моаны «Как

<sup>204</sup> Щербинина С. В. Вокально–исполнительское мастерство народных певцов // Педагогическое образование в России. 2013. № 1. С. 164.

далеко я зайду?») становятся ведущими смысловыми линиями фильма, закрепляясь благодаря повторам в памяти зрителей. Песня Моаны «Как далеко я зайду?» была награждена премией «Оскар» (2017) в номинации «Лучшая песня к фильму».

Ансамблевая вокальная композиция «Там, где ты» (англ. — «Where You Are», музыка Л.–М. Миранда, О. Фоайи, М. Манчина, поэтический текст Л.–М. Миранда) во многом напоминает сцену «На дне морском» (англ. — «Under the Sea») из «Русалочки» А. Менкена. Друзья пытаются удержать героинь, показывая красоту окружающего родного места. Объединяет эти сцены анимационных диснеевских фильмов «Моана» и «Русалочка» беззаботная танцевальная атмосфера, экзотические тембровые краски аутентичных инструментов. Для демонстрации колорита райского острова Мотунуи в песне «Там, где ты» вводятся полинезийские обтянутые шкурами животных барабаны, бамбуковые духовые инструменты, характерные островные танцевальные ритмы (см. пример 78). Экранное звучание здесь двух типов: диегетическое (в кадре) и недиегетическое (закадровое), их резкий переход ломает автоматизм восприятия, способствует созданию динамичного визуального ряда.

Дуэтная композиция Моаны и ее бабушки Талы «Я Моана» (англ. — «I Am Moana», музыка Л.–М. Миранда, О. Фоайи, М. Манчина, поэтический текст Л.–М. Миранда, О. Фоайи) в фильме была исполнена А. Кравальо (Моана) и Р. Хаус (Тала). Это традиционная мюзикловая поп–композиция (по типу мелодизма — см. пример 79 — и эстрадным приемам пения) с элементами фолк–музыки (стилизации этно–колорита при помощи полинезийской перкуссии). Здесь снова используются диегетический и недиегетический типы экранного звука, фрагменты кадрового и закадрового пения чередуются, как бы поясняя то, о чем в реальном времени поет Моана. Соединение разных типов экранного звучания словно масштабирует событие, чему способствует и видеоряд, насыщенный фрагментами разного

времени как долгого пути самопознания и открытия собственного жизненного предназначения.

Таким образом, в «Моане» мы видим воплощение традиций анимационного мюзикла с приемами стилизации этно-колорита. Этнические акценты вводятся при помощи лексики (песни на самоанском, токелауанском языках и т.д.), мифологических персонажей, аутентичных полинезийских инструментов (перкуссия, духовые). Стиливая палитра мюзикла обогащается, элементы поп-, соул-музыки объединяются с традиционными островными ритмами и инструментарием.

### **3.3. Значение поп-музыки в концептосфере избранных западноевропейских и российских анимационных фильмов начала XXI века**

В начале XX в. европейское искусство сохраняет свой элитарный характер, продолжая классическую установку на эстетствующий интеллектуализм, раскрытие сложных психологических драм. Авангардные эксперименты еще более отдаляют европейское искусство от массовой культуры. Европейская анимация возникает в рамках авангардного искусства 1920–1930-х гг. как новая форма творческого самовыражения и как пространство экспериментов в области художественного языка. Появление и развитие в первые десятилетия XX в. наиболее продуктивных и мощных европейских анимастудий (британской и немецкой) связано с их деятельностью в период первой мировой войны. В Британии в этот период начали создаваться при государственной поддержке антивоенные анимационные ролики, в Германии появились анимационные короткометражные фильмы научно-технического и рекламного содержания с авангардной художественной графикой. Созданные в Германии короткометражные анимационные ленты Ганса Рихтера («Фильм это ритм», 1921, «Ритм 25» 1925 и др.), Викинга Эггелинга («Диагональная симфония»,

1924) подытоживают искания мастеров в области абстрактного искусства, объединения графики и музыки.

Однако в послевоенное время европейские студии пережили кризис из-за засилия американской продукции. Если мастера европейской анимации отдавали предпочтение короткометражным фильмам, то в американских студиях создавались полнометражные ленты, успешно выдерживающие зрительскую конкуренцию с игровыми фильмами.

В период 1960–1980-х гг. европейская анимация продолжает поиск путей обновления художественных языков искусства, внедряет приемы сюрреализма (творчество Р. Серве, Ж.-Ф. Лагиони, П. Фольдеса, Дж. Дайнинга и др.).

Наибольшего расцвета европейская анимация приобрела в период рубежа XX–XXI вв. Появились фильмы, отражающие оригинальные творческие подходы режиссеров и композиторов. Рассмотрим отдельные фильмы для реконструкции их творческих методов и выявления художественно–эстетических и композиционных функций поп–музыки в аудиоряде анимационных картин.

Полнометражный анимационный фильм *«Монстр в Париже»* «фр. — «Un monstre à Paris») вышел в прокат в 2011 г. (реж. — Эрик «Бибо» Бержерон)<sup>205</sup>. До создания этого фильма Э. Бержерон уже известен как художник–аниматор нескольких популярных анимационных фильмов, в том числе «Астерикс в Британии» (1986), «Приключения Пинокио» (1996). На сегодняшний день режиссер имеет собственную анимационную студию «Bibo Films».

Отвечая на вопрос об особенностях анимационного фильма «Монстр в Париже», Э. Бержерон отмечал глубокое проникновение в национальный характер сюжета, видео– и музыкального ряда: «Мой Париж создан парижанином. Он не создан туристом. Мой Париж — это Париж от самого

---

<sup>205</sup> Материалы данного раздела параграфа изложены в публикации: Лю Ж., Зайцева М.Л. Значение поп–музыки в анимационном фильме «Монстр в Париже» (2011, Франция) // Искусство и образование. 2024. № 6. С. 43–49.

моего сердца»<sup>206</sup>. Неслучайно, что при подаче проекта фильма в американскую студию «DreamWorks», Бержерон получил отказ: сюжет фильма был встречен скептически, поскольку его сочли слишком французским и неподходящей для широкой аудитории. В итоге фильм был снят группой студий («Euroa Corp», «France 3 Cinéma» и др.).

По замыслу режиссера, изображение парижских улиц, домов начала XX века, должно быть немного ассиметричным, чтобы была видна «рука художника»<sup>207</sup>. Бержерон следует традициям французского анимационного кино, в котором особенно ценным в видеоряде является оригинальная манера, индивидуальный стиль художника. Характеризуя особенности французского анимационного кино, исследователи выделяют его стилевые особенности: опора на романтизм и сюрреализм, проявляющаяся в культуре романтики и воображения, непременно привнесение французского колорита в повествование и видеоряд<sup>208</sup>. Режиссер Э. Бержерон обращается к образам Парижа начала XX в. (1910 г.) как наиболее подходящему времени для раскрытия романтической истории: «Я хотел рассказать историю любви, дружбы, сострадания и страсти к музыке... я чувствовал, что пишу любовное письмо городу, который меня вырастил»<sup>209</sup>.

---

<sup>206</sup> Десовиц Б. Погружение в кино: Бибо Бержерон рассказывает о фильме «Монстр в Париже»: Интервью // IndieWire. 16 апреля 2013 г. URL: [https://translated.turbopages.org/proxy\\_u/en-ru.ru.67dde558-6734e224-51870cb2-74722d776562/https://www.indiewire.com/features/general/immersed-in-movies-bibo-bergeron-discusses-a-monster-in-paris-123069/](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.67dde558-6734e224-51870cb2-74722d776562/https://www.indiewire.com/features/general/immersed-in-movies-bibo-bergeron-discusses-a-monster-in-paris-123069/)

<sup>207</sup> Десовиц Б. Погружение в кино: Бибо Бержерон рассказывает о фильме «Монстр в Париже»: Интервью // IndieWire. 16 апреля 2013 г. URL: [https://translated.turbopages.org/proxy\\_u/en-ru.ru.67dde558-6734e224-51870cb2-74722d776562/https://www.indiewire.com/features/general/immersed-in-movies-bibo-bergeron-discusses-a-monster-in-paris-123069/](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.67dde558-6734e224-51870cb2-74722d776562/https://www.indiewire.com/features/general/immersed-in-movies-bibo-bergeron-discusses-a-monster-in-paris-123069/)

<sup>208</sup> У Ц. Шедевры французской анимации рубежа XX–XXI вв.: анализ и интерпретация в контексте развития французского анимационного кино // *Философия и культура*. 2023. № 11. С. 117–127. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.11.69076 EDN: XKFNTU URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=69076](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69076) С. 117.

<sup>209</sup> Десовиц Б. Погружение в кино: Бибо Бержерон рассказывает о фильме «Монстр в Париже»: Интервью // IndieWire. 16 апреля 2013 г. URL: [https://translated.turbopages.org/proxy\\_u/en-ru.ru.67dde558-6734e224-51870cb2-74722d776562/https://www.indiewire.com/features/general/immersed-in-movies-bibo-bergeron-discusses-a-monster-in-paris-123069/](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.67dde558-6734e224-51870cb2-74722d776562/https://www.indiewire.com/features/general/immersed-in-movies-bibo-bergeron-discusses-a-monster-in-paris-123069/)

Художники–аниматоры Ф. Жубер, Д. Каллаби, В. Кодевиль в полной мере воплотили задачи режиссера. Яркие оттенки цвета, выбор наиболее эффектных видов знаковых парижских мест сформировали характерный французский колорит фильма. Цветовая драматургия играет важную роль в раскрытии художественного замысла произведения, она наряду с музыкой создает основное эмоциональное ядро каждой сцены. Значительное место в фильме занимают вечерние и ночные городские сцены, окрашенные в романтические сине-фиолетовые тона, подсвеченные блестками звездного сияния (см. рис. 19), уютная атмосфера приглушенного освещения в парижском кафе, где выступает Люсиль.

Выдвижение в качестве главного героя анимационного фильма «Монстр в Париже» блохи также отражает национальные черты французской бытовой практики и культуры. В каждом языке существует ряд зооморфизмов — устойчивых словосочетаний, связанных со сферой фауны, но служащих для оценочных характеристик человека. Стрежневым компонентом подобных выражений является зооним. Презентация во французском языке зоонима «блоха» позволяет выявить не только фразеологическую частоту его использования, но и основную семантику выражений. Фразеологизмы со словом «блоха» во французском языке очень распространены. Если в русском языке подобные зооморфизмы имеют критический, зачастую негативный оценочный смысл в поведении человека (суетливость — «скачет как блоха», мелочность и придирчивость — «искать блох»), то во французском языке зооним «блоха» порождает положительные смысловые коннотации («secouersespuces» — в пер. с фр. «расшевелить своих блох», т.е. перейти к решительным действиям). Ласкательное прозвище возлюбленной — «тарисе» (в пер. с фор. — «моя блошечка»), как отмечает А. Щукина, обусловлено традицией, получившей распространение во Франции XVII в. Влюбленный юноша хранил в нагрудных ювелирных медальонах блоху, пойманную на теле девушки<sup>210</sup>.

<sup>210</sup> Щукина А. В. Зооним «блоха / une puce» в некоторых фразеологизмах русского и французского

Образ блохи используется сценаристами и режиссером для раскрытия темы дружбы, любви, героического самопожертвования. Блоха претерпевает мутацию в результате случая, обретает способность творческого самораскрытия и демонстрации лучших человеческих качеств (см. рис. 20). Вдохновленные успехом анимационного фильма «Красавица и Чудовище», создатели картины «Монстр в Париже» создали концептуально близкую историю о ценности внутренней, а не внешней красоты.

Автором музыки к фильму и исполнителем главной роли Монстра стал французский рок-музыкант Матье Шедид («—М—»), (см. рис. 21). Музыкальная ткань анимационного фильма очень насыщена. Музыка сопровождает все сцены фильма, в котором много динамики: погони на машине, лодке, велосипеде, воздушном шаре и т.д. Калейдоскопичность кадров поддерживается стремительно меняющимися фрагментами звукового полотна. Помимо функции аудиального сопровождения движений героев фильма, музыка выполняет роли создания колорита времени и места, а также раскрытия образно-эмоционального состояния персонажей. Композитор вводит элементы вальса, шансона, чтобы подчеркнуть атмосферу парижских улиц.

Показательно, что в раскрытии характера блохи Франкера на активно участвуют музыка и танцы. Две сольные композиции Франкера «Монстр в Париже» (фр. — «Un Monstre à Paris») и «Любовь в душе» (фр. — «L'amour dans l'amê») стилистически схожи с мелодиями мюзикла «Призрак Оперы» Э. Л. Уэббера. В них проявляется общая для Шедида и Уэббера черта творческого мышления — множественность жанровых и стилевых ориентиров, объединение в своих сочинениях приемов массовой и академической музыки. В исполнении М. Шедида образ Монстра наделяется романтическими чертами, артисту удается передать основные характеристики персонажа: деликатность, осторожность, доброту. Артист

обладает особым вокалом, в котором сочетаются динамическая мощь и мягкость тембра.

В английском варианте анимационного фильма «Монстр в Париже» роль Франкера исполняет американский певец, актер Шон Леннон, сын Д. Леннона и Й. Оно. Романтичность и нежность Монстра в трактовке М. Шедида получает новую, более сдержанную интерпретацию. Тембр голоса Ш. Леннона холодный, что привносит специфические оттенки в образ персонажа.

Особенно важным в музыкальной драматургии фильма оказывается тембр гитары. Гитарные соло занимают лидирующие позиции на протяжении всего музыкального ряда анимационного фильма. Сам главный герой монстр Франкер играет на гитаре, которая выполняет функцию лейттембра героя. Гитара подчеркивает романтизм и лирическую сущность главного персонажа. Подчеркнем, что в фильме использованы только авторские произведения Матье Шедида, специально созданные для анимационного фильма.

Для раскрытия основной лирической линии (метаморфозы чувств Франкера и Люсиль) помимо Матье Шедида была приглашена французская певица и актриса Ванесса Паради. Шедид и Паради являются яркими представителями французской музыкальной культуры, они широко известны как в своей стране, так и за рубежом. Ванесса Паради выступала в качестве амбассадора компании «Chanel» в качестве фотомодели. Она сотрудничала с М. Шедидом при записи альбомов «Bliss» (2000) и «Divinidylle» (2007). Известность певцов в мире рок- и поп-музыки сделало художественный проект особенно значимым и привлекательным для широкой слушательской аудитории, обеспечив не только зрительский, но и коммерческий успех фильма.

Ванесса Паради исполнила один из главных номеров в саундтреке мультфильма «Монстр в Париже» — песню «Сена» (фр. — «La Seine») в сцене выступления Люсиль в кабаре (см. рис. 22). Это шансон,

традиционная французская эстрадная песня с четкой структурой (куплетно–припевная форма) (см. пример 80). Композитор обращается к традициям, сформировавшимся во французской культуре рубежа XIX–XX вв. В этот период французское кабаре становится площадкой активных процессов по созданию нового драматургического жанра песни–новеллы (шансона) и новой исполнительской традиции (шансонье), смелых экспериментов по взаимодействию актеров и публики <sup>211</sup>. В результате плодотворной деятельности И. Гильбер, А. Брюна шансон обретает художественно–эстетическую платформу как национальный жанр нового массового искусства. Шансон в трактовке классика жанра Иветт Гильбер, отличался «Отношением к песне как к законченной истории, продуманностью детали и жеста, построенностью интонационных переходов, поэтикой резких контрастов, эксцентрически гротесковой манерой исполнения» <sup>212</sup>. Песня кабареьера, ставшая итогом творческого синтеза различных видов искусств (музыки, пантомимы, театра теней и т.д.), объединившая стилистику салона и балагана, постепенно «завоевала уважение интеллектуальной элиты, включая наиболее академичных ее представителей» <sup>213</sup>.

Романтическое звучание песни «Сена», исполненной В. Пароди, усиливают тембровые краски гитарного и аккордеонного звучания. Аккордеон обладает всеми характеристиками концертного инструмента, он предоставляет исполнителю разнообразные возможности демонстрации виртуозных приемов. Однако, как отмечает Д. А. Скуднев, «аккордеон проявил себя, прежде всего, как инструмент массовой бытовой сферы развлечений и досуга, а не как инструмент академического исполнительства» <sup>214</sup>. Аккордеон стал чрезвычайно популярным

<sup>211</sup> Кузовчикова Т. И. Театр шансонье: формирование исполнительской традиции во французском кабаре // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2014. № 1 (37). С. 101.

<sup>212</sup> Там же, С. 103.

<sup>213</sup> Goetz O. La chanson. “Spectacle” de la Belle Époque // Le Spectaculaire dans les arts de la scène: Du romantisme à la Belle époque. — Paris : CNRS, 2006. P. 149.

<sup>214</sup> Скуднев Д. А. Звуковой образ баяна и аккордеона в зарубежном кино: принципы функционирования // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 3 (86). С. 117.

инструментом во Франции начала XX в., он стал ее национальным звуковым символом. Во многом процессу национальной идентификации аккордеона способствовала популярность жанра вальса–мюзета. Вошедший в начале XX в. в репертуар французских аккордеонистов, вальса–мюзет в дальнейшем прочно вошел в программы европейских музыкантов и стал характерным, легко узнаваемым жанром современной французской музыкальной культуры. Свое символическое значение национального романтического инструмента аккордеон закрепил при помощи киноискусства. Фрагменты игры выдающегося французского музыканта–аккордеониста Я. Тьерсена попали в звуковые дорожки популярных французских романтико–комедийных и мелодраматических фильмов XX в. («Воображаемая жизнь ангелов», 1998, реж. Э. Зонк; «Амели», 2001, реж. Ж.–П. Жене; «Аталанта», 1934, реж. Ж. Виго,) и закрепились в общественном сознании именно как темброво–колористический символ страны.

Помимо лирической линии сюжета анимационного фильма «Монстр в Париже» присутствует и социальная проблематика. Она получает неизменную национальную трактовку в сцене голосований за пост мэра города. В композиции «Папа Париж» (фр. — «Papa Paris») героиня Люсиль обращается к городу как к родному и любимому человеку<sup>215</sup>. Ведущую роль в инструментальном ансамбле здесь играет гитара, виолончель доминирует в роли ритмической опоры, аккордеон реализует полноту и динамику гармонического развития. Паради использует эстрадную манеру пения, порой переходя на разговорный стиль, что придает искренность и реалистичность ее внутреннему диалогу.

Драматической кульминацией анимационного фильма является сцена обратного превращения Монстра в блоху. Перед этой метаморфозой Франкер исполняет песню «L'amour dans l'amê» («Любовь в душе»). Мирная и беззлобная история превращений приходит к финалу, итог который

---

<sup>215</sup> «Париж, не смейся, / Даже если ты наверняка покраснеешь: / Я люблю тебя, папа, / Я родилась в твоих объятиях, / И я не покину тебя ни за что!».

подводится в словах песни<sup>216</sup>. Гитара и виолончель дублируют мелодию песни в терцию, словно дуэт двух сердец. К финалу композиции подключается ксилофон, добавляющий сказочности общему звучанию. Это гимн любви, демонстрация ее торжества в любых перипетиях жизни.

Подводя итог, отметим, что в анимационном фильме «Монстр в Париже» поп-музыка занимает доминирующее место. Композитор М. Шедид создал кинопартию, насыщенную приемами мюзикла и, одновременно, отражающую специфику французской музыкальной культуры. Стилистика песен-новелл, сформировавшихся во французском кабаре начала XX в., типичный ансамблевый инструментальный в роли «звукового символа» Франции (аккордеон, гитара) использованы композитором для воссоздания национального колорита кинопартии. Исполнители главных партий рок-музыкант М. Шедид и поп-певица В. Паради усилили французский «шарм» истории, органично воплотили романтическую линию сюжета. В фильме преобладает диегетический (кадровый) экранный звук, синхронизированный с изображением и придающий реалистичности экранному действию.

Создателями полнометражного анимационного фильма «*Балерина*» («*Ballerina*») выступили кинокомпании «*Quad*» (Франция) и «*Caramel Films*» (Канада), режиссеры Эрик Саммер и Эрик Уорин, композитор Клаус Бадельт<sup>217</sup>. Премьера фильма состоялась во Франции 14 декабря 2016 г., в преддверии рождественских праздников. Неслучайно концептуальным центром сюжета является состязание юных балерин в конкурсе по участию в постановке балета П.И. Чайковского «Щелкунчик». Балет также связан с новогодней тематикой и подобные смысловые параллели представляются весьма органичными. Однако музыкальная цитата из балета «Щелкунчик» не звучит в партитуре анимационного фильма. Показательно, что для раскрытия

<sup>216</sup> «Вот такой конец у этой поэмы, / Мимолетной и чувственной. / И куда бы мне ни пришлось пойти, / Ты знаешь, Париж, / Я сохраню любовь в душе»

<sup>217</sup> Материалы данного раздела параграфа изложены в публикации: Лю Ж. Значение поп-музыки в концептосфере анимационного фильма «Балерина» (2016 г., Франция — Канада) / Ж. Лю // Искусствоведение. 2025. № 1. С. 183–191.

темы противостояния двух основных героинь — соперниц в балетной школе, введена небольшая музыкальная цитата из другого балета П. И. Чайковского — «Лебединое озеро». Данная цитата выполняет важную драматургическую функцию. Она звучит в тот момент, когда Фелис подглядывает в замочную скважину и видит занимающуюся у балетного станка Камиллу. Цитируемый в этот момент фильма фрагмент сцены № 10 из балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, в которой достигается кульминация противоборства Одетты и Одиллии, раскрывает истинные чувства героини анимационного фильма Фелис, демонстрирует процесс зарождения соперничества между ней и Камиллой.

Стремясь классифицировать подход композитора Клауса Бадельта к творческому наследию П. И. Чайковского, его метод интертекстуального насыщения музыкальной партитуры анимационного фильма «Балерина», введем уже апробированное в российском музыкознании разграничение понятий интерпретации и реинтерпретации, базирующихся на степени близости к исходному авторскому замыслу. В отличие от интерпретации реинтерпретация предполагает радикальное переосмысление, а, зачастую, и искажение образно-эмоционального цитируемого музыкального материала. Концептуальная близость музыкальной цитаты из балета П. И. Чайковского к оригинальному замыслу композитора свидетельствует об интерпретационном подходе режиссера и сценариста анимационного фильма «Балерина» к творческому наследию русского музыкального гения.

Цитирование музыкальных фрагментов из балетов П. И. Чайковского обусловлено не только драматургией, но и общей концепцией анимационного фильма «Балерина». По его сюжету постановка балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского должна осуществиться в парижском театре «Гранд Опера». Напомним, что балет «Щелкунчик» был написан Чайковским в 1892 г. Время действия анимационного фильма «Балерина», как заявлял его режиссер — конец 1870-х гг. Хронологическое несоответствие здесь не представляется существенным, так как в целом передан колорит времени.

Это был период активного сотрудничества российских и французских деятелей искусства. Представляется, что балет «Щелкунчик» П. И. Чайковского был выбран режиссером и сценаристом анимационного фильма «Балерина» в качестве сюжетного импульса для создания атмосферы высокого искусства и возвышенных устремлений главных героинь. Безусловно, использование широко известных музыкальных цитат из арсенала академической музыки привносит колорит элитарности в общее звучание [7, с. 38]. Показательно, что в русском переводе текста фильма одну из ролей озвучивала знаменитая российская балерина Илзе Лиепа, дочь выдающегося отечественного артиста балета Мариса Лиепы.

Музыка звучит на протяжении всего фильма. Выделим ее основные компоненты:

- а) цитата из балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского;
- б) оригинальные музыкальные номера для отдельных сцен (композитор К. Бадельт);
- в) музыкальные композиции поп-музыки современных авторов (Д. Ловато, К. Мора и др.).

Если музыкальная цитата из балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского помогает понять зарождающееся и крепнущее соперничество двух героинь фильма, то оригинальная, созданная для фильма, музыка К. Бадельта играет роль динамизации сюжета, создания эмоционального фона сцен. Она активно насыщает звуковую дорожку, ее доля в партитуре фильма очень высока. Многие диалоги, движения персонажей сопровождаются фоновым звучанием музыки К. Бадельта. Чтобы охарактеризовать его композиторский стиль, напомним, что Бадельт является признанным мастером киномузыки. Ему принадлежит музыка (в авторстве или соавторстве) к культовым фильмам: «Машина времени» (студия «Dreamworks», 2002 г.), «Пираты Карибского моря: Проклятие Черной жемчужины» (режиссер Г. Вербински, композиторы К. Бадельт и Х. Циммер).

В звуковом континууме фильма мы выделим четыре основные композиции К. Бадельта: «Балерина» (англ. — «Ballerina»), «Погоня за свободой» (англ. — «The Liberty Chase»), «Мечты и музыкальная шкатулка» (англ. — «Dreams and the Music Box»), «Побег из детского дома» (англ. — «Escaping the Orphanage»). Все они являются музыкальными центрами драматургии фильма. Эти композиции решены в сугубо инструментальной манере, чтобы оттенять колоритные вокальные номера. Оркестровое звучание композиций К. Бадельта всегда экспрессивно, оно характеризуется рафинированной оркестровкой, в которой можно проследить приемы концертности (сопоставление темброво-колористического звучания оркестрового тунта и солирующих инструментов: скрипки, рояля). Помимо этого в музыкальной партитуре фильма для поддержания реалистичности сцен вводятся различные конкретные шумы: звуки движущегося поезда, работы двигателя автомобиля, крики птиц, шум ветра.

Музыкальные фрагменты партитуры, созданные К. Бадельтом при работе над фильмом «Балерина», отличаются доминирующей звукоизобразительностью. Такова, например, композиция «Побег из детского дома» (англ. — «Escaping the Orphanage»). Она сопровождает сцену побега главной героини Фелис и ее друга Виктора из детского дома. В оркестровом звучании для описания медленных крадущихся движений детей используются тянущиеся интонации скрипок и нервные, настороженные мотивы в партии виолончелей. Короткие реплики ксилофона придают загадочности общему звучанию. Музыкальные фрагменты быстро, покадрово, сменяют друг друга, способствуя нарастанию и спаду напряженности.

В сцене полета звучит композиция Клауса Бадельта «The Liberty Chase» (англ. — «Погоня за свободой»). Герои спешат на премьеру балета, в котором Фелис должна исполнить роль примы. Времени до начала спектакля остается совсем немного и на помощь приходит друг Фелис — изобретатель Виктор. Используя механические крылья, друзья возносятся

над Парижем и устремляются к театру. Оркестровая музыка становится эффектным сопровождением видеоряда. Общее тревожное состояние, страх высоты и падения, напряжение борьбы со злодейкой Режин, решившейся не допустить выступление Фелис, передают калейдоскопически сменяющиеся фразы виолончелей, труб, часто пульсирующие ритмические фигуры ударных инструментов (барабан, треугольник). После спасения Фелис характер оркестрового звучания изменяется: мелодии утрачивают драматическое напряжение, приобретают оттенок героической маршевости (доминируют ударные инструменты и скрипки).

Музыка К. Бадельта выполняет также функцию конкретизации места и времени: композитор вводит в музыкальную партитуру фрагменты с хорошо узнаваемой жанровой характеристикой. В парижском баре звучит шансон с колоритными соло аккордеона (первая сцена), во второй раз в баре исполняется зажигательная жига. В целом стилистику композиций К. Бадельта можно отнести к популярному направлению современной музыки — classical crossover. Его характерными чертами является смешение приемов академической и эстрадной музыки, что мы обнаруживаем в мелодически, ритмических решениях К. Бадельта.

Не менее важную роль в драматургии фильма выполняют поп-композиции в исполнении известных артистов. Уже в самом начале анимационного фильма (заставка) звучит саундтрек композиции «Ты знаешь, что это из-за тебя» (англ. — «You know it's about you») британского композитора Кристофера Брейда. С ним сотрудничали и исполняли его композиции такие выдающиеся исполнители поп-музыки как Бьенсе, Кристина Агилера. Здесь же, на заставке анимационного фильма «Балерина» мы слышим хорошо узнаваемый по тембровому своеобразиею голос американского певца, автора песен в стиле поп-музыки Стивена Сэмюэля Врабеля. Певец часто использует приемы белтинга и тванга, характерные для

эстрадной манеры пения<sup>218</sup>, его тембру голоса присущи некоторая гнусавость. Видеоряд сцены состоит из пейзажей, окружающих детский дом, в котором находится одна из главных героинь фильма. Благодаря тексту песни мы осознаем ее основной жизнеутверждающий смысл: «Ты знаешь, что все дело в тебе <...> / Никогда не позволяй мечте остыть. / Даже когда ты теряешь надежду». Этот смысл получит свое окончательное раскрытие уже в финале фильма. Мелодизм и приемы аранжировки песни отражают стилистику лирических композиций сферы поп-музыки (напевные мелодии, развернутые соло фортепиано и бас-гитары, сложные ритмические партии ударной установки).

Одной из самых драматически напряженных сцен анимационного фильма является эпизод танцевального баттла. Он проходит в форме поединка, героини танцуют один на один в пустом танцевальном зале (см. рис. 23). Экспрессию визуального ряда усиливает звучание популярной песни «Уверенность» (англ. — «Confident») в исполнении американская актриса, певица и композитор Деми Ловато. Композиция входит в сольный альбом «Deluxe Edition» (2015 г.). Авторами композиции стали Деми Ловато, шведский музыкальный продюсер и композитор в стиле поп-музыки, обладатель премии «Грэмми» Карл Мартин Сандберг и Али Паями. В поэтическом тексте песни много фраз побудительного характера, это призыв к действию, к вере в себя, к раскрепощению скрытых внутренних сил<sup>219</sup>. Это первая попытка главной героини Фелис продемонстрировать свои возможности и доказать свое право на участие в балетном спектакле.

Вокальная манера Д. Ловато соответствует настроению песни. Голос певицы заслуженно считается одним из самых мощных в современной эстраде. Неслучайно она выступает, прежде всего, как рок-вокалистка. Спецификой рок-вокала является форсированная, экстремальная подача

<sup>218</sup> Андрущенко Е. Ю. Синтезирующие тенденции в мюзиклах и рок-операх второй половины XX — начала XXI в. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. С. 80.

<sup>219</sup> «Пришло время сделать это, / Теперь я здесь босс. / <...> Вы говорите, что я сложная, / Что я сошла с ума, / Но вы меня еще недооцениваете»

звука, порой переходящего на крик, стремительные регистровые переходы, артистическая экспрессия. Такая певческая манера предполагает особую подготовку певца, отменные характеристики певческого дыхания и голоса<sup>220</sup>. Певица активно применяет вокальные приемы белтинг, придающий голосу объемность и глубину, тванг, микст, чтобы воплотить драматический образ. Ее певческой манере свойственна артикуляционная четкость, динамизм и экспрессия, что как нельзя лучше соответствует драматическому накалу сцены. Приемы оркестровки композиции способствуют усилению роли медных духовых инструментов (тромбоны; тубы; саксофоны альт, тенор, баритон), придающих тембровую яркость. Ритмические решения (дробная пульсация мелкими длительностями) также становятся важным фактором придания динамизма общему звучанию.

Лирическим центром музыкальной партитуры анимационного фильма «Балерина» является композиция «Чемодан» (англ. — «Suitcase»). Ее визуальным контекстом является начало новой попытки Фелис поверить в свои силы и воплотить мечту в реальность. Фелис, вернувшись в детский дом, во сне видит себя маленькой девочкой на руках матери и радуется ее памятного подарку — музыкальной шкатулке, внутри которой танцует балерина. После пробуждения героиня возобновляет хореографические тренировки и добивается нужного эффекта. В момент ее упражнений и преодоления прежних неудач звучит песня «Чемодан». Поэтический текст песни полон энергии и воодушевления<sup>221</sup>.

В фильме активно используются приемы введения недиегетического экранного звука, что свидетельствует о следовании режиссером тенденции отхода от реалистичности при синхронизации аудио– и видеорядов. Здесь прослеживается интерес режиссера к приемам полифонизации в процессе взаимодействия движения и звука в кадре.

<sup>220</sup> Цалер И. В. Популярная музыка XX века: джаз, блюз, рок, поп, кантри, фолк, электроника, соул. М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2012. С 242.

<sup>221</sup> «Нам столько сделать, / У нас столько планов! <...> Собирай вещи, складывай их в чемодан. / У меня есть все, что мне нужно, / Все, что мне нужно, чтобы быть свободной».

Автор композиции «Чемодан» — английский певец и композитор Крис Брейд. Исполняет песню австралийская певица и автор песен в стиле поп и джаз актриса и режиссёр Сиа Кейт Изобель Фёрлер, известная как Sia. Эта песня имеет ярко выраженную стилевую характеристику — это эстрадная песня и развернутой мелодией, рафинированной гомофонной фактурой, великолепными соло рояля и скрипок, придающих задушевность и лиризм общему звучанию<sup>222</sup>. Сиа умело использует разнообразные вокальные техники эстрадного пения (тванг, микст, штробас, расщепление)<sup>223</sup>. Певица выстраивает драматургию песни при помощи постепенного перехода от техник тванг и йодль (быстрого переключения регистров с чередованием грудных и фальцетных методов звукоизвлечения) в начале песни «Suitcase» к технике белтинг в финале. Звуковая мощь голоса возрастает, подводя к лирической кульминации всей песни.

В финале анимационного фильма «Балерина», в момент выхода Фелис на сцену театра и начала исполнения ею партии примы в балете «Щелкунчик» (см. рис. 24) используется композиция, специально созданная для этого проекта — «Cut the feeling» («Избавься от этого чувства»). Песня создана в соавторстве (канадская певица и композитор Карли Рей Джепсен, канадский поэт и композитор Саймон Уилкоккс, американский продюсер и автор песен Нолан Ламброза). Она звучит в исполнении Карли Рей Джепсен. Поэтический текст песни выражает радость от исполнения главной мечты<sup>224</sup>. Это апофеоз всего драматургического развития. Для его осуществления используется вся мощью оркестрового и вокального звучания. Вокальные данные Карли Рей Джепсен соответствуют поставленным задачам, в частности, исполнения мелодии широкого диапазона (от ноты ля малой октавы до высокой ноты фа диез второй

<sup>222</sup> Костюк Е. Б. Популярное музыкальное направление и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера: учебное пособие. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2008. С. 18.

<sup>223</sup> Коробка В. И. Вокал в популярной музыке. М.: Типография п/о «ВААП-ИНФОРМ», 1989. С. 31.

<sup>224</sup> «Я видела сон или это было наяву? / Мы перешли черту, и всё началось. / <...> Я хочу прорваться сквозь облака, сломать потолок. / Я хочу танцевать на крыше, только ты и я».

октавы). Динамическая мощь и тесситурная широта голоса певицы соответствует художественному замыслу финальной композиции. Это триумфальное выступление главной героини, которая смогла одержать победу над всеми трудностями, с которыми она столкнулась на своем пути.

В целом отметим, что музыкальная партитура анимационного фильма «Балерина» неоднородна. Значительную часть ее занимает авторская музыка К. Бадельта сугубо инструментального характера. Эти фрагменты выполняют чаще всего прикладную (звукоизобразительную) функцию, служат эмоциональным комментарием для визуального ряда. Мастерское владение композитором академическими приемами оркестровки и ладогармонического развития позволяет отнести стилистику его музыкальных текстов к направлению *classical crossover*. Оно характеризуется соединением традиций массовой и академической музыки. Такая стилистика музыкальных фрагментов, автором которых выступает К. Бадельт, способствует приданию академического колорита визуальному ряду, раскрывающему историю молодой балерины.

В музыкальной партитуре фильма используются приемы интертекстуальности за счет введения цитат из сочинений П.И. Чайковского, поп-композиций из ранее созданных альбомов. Эстрадные песни являются смысловыми и образно-эмоциональными центрами музыкальной драматургии. Этому способствуют содержательная глубина поэтических текстов песен и яркость исполнения композиций выдающимися артистами.

Российская анимация формировалась, прежде всего, как вид искусства, выполняющий не развлекательные, но — прежде всего — просветительские, воспитательные и дидактические функции. Одной из черт советской анимации 1950-х гг. стало доминирование визуального ряда, характеризующегося натуралистичностью, ясностью и лаконизмом. В 1960-е гг. в российской анимации появляются полисемантические произведения-притчи (реж. Ф. С. Хитрук, Н. Н. Серебряков, Б. П. Степанцев и др.), расширяющие иллюстративный или дидактический подход и выходящие на

уровень философского обобщения. Продолжение этой творческой установки с усилением ностальгических, исповедальных тем обнаруживается в советской анимации 1970–1980-х гг. (творчество Ю. Б. Норштейна, Н. И. Шориной, А. М. Татарского и др.).

В начале XXI в. создаются полнометражные анимационные фильмы, обращенные к отечественной истории, миру житийственной литературы, легенд и сказаний: «Князь Владимир» (2006), «Необыкновенные приключения Серафимы» (2015), «Сказ о Петре и Февронии» (2017), «Садко» (2018). Возрождается интерес к русской истории и происходит смена культурных героев времен 1990-х гг. Образами, формирующими социокультурную идентичность, становятся легендарные исторические личности, святые. Все это свидетельствует о поисках режиссерами и сценаристами российских анимационных студий путей гармонизации морального облика российского общества средствами самого массового вида искусства.

Способы раскрытия сюжета в анимационных лентах «Сказ о Петре и Февронии» и «Садко» различаются степенью фантазии сценаристов, что обуславливает, в целом, специфические доминирующие функции фильмов: в «Сказе о Петре и Февронии» преобладают просветительские и воспитательные функции, в «Садко» — развлекательные<sup>225</sup>. Рассмотрим подробнее способы создания художественного образа этих анимационных фильмов на основе взаимодействия визуального и музыкального рядов.

Социокультурную значимость анимационного фильма «Сказ о Петре и Февронии» подчеркивает поддержка проекта Фондом социально-культурных инициатив и региональными администрациями, связанными с историей края (Владимирская область, г. Муром). Режиссерами фильма стали Ю. Кулаков и Ю. Рязанов. Интерес Ю. Кулакова к героям русской истории проявился в

---

<sup>225</sup> Материалы данного раздела параграфа изложены в публикации: Лю, Ж. Взаимодействие визуального и музыкального рядов в российских анимационных фильмах начала XXI века («Сказ о Петре и Февронии», «Садко») // Актуальные вопросы современной науки и образования: сборник статей XLVII Международной научно-практической конференции. В 2 ч. Ч. 1. Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение». 2025. С. 170–172.

анимационном фильме «Князь Владимир» (2006) и был продолжен в новом проекте. Работа над лентой «Сказ о Петре и Февронии» длилась около семи лет, так как для прорисовки основных персонажей использовалась традиционная для прошлого века техника (фон выстраивался в 3D), было задействовано свыше ста двадцати художников–мультипликаторов, подготовлено более пяти миллионов рисунков<sup>226</sup>. Режиссер Ю. Кулаков объяснял выбор рисованной техники как осознанное решение, связанное с установкой на сохранение не только лучших традиций российского аниматографа, демонстрацией, что «российская анимация не сдаёт своих позиций», но и с задачами раскрытия особого ментального, эмоционального содержания: «Мы специально взяли нашу старую рисованную технику, потому что сейчас все фильмы делаются в 3D. Нам же показалось, что при компьютерной технологии может потеряться рукотворность и, соответственно, душевная теплота»<sup>227</sup>.

Для воссоздания исторического колорита действия в фильме творческий коллектив неоднократно посещал Свято–Троицкий женский монастырь, где находятся мощи муромских чудотворцев Петра и Февронии, изучали особенности древнерусской архитектуры, светской одежды, лексики<sup>228</sup>. Архаические слова присутствуют в речах персонажей, но в целом, реплики основаны на современном русском языке и понятны зрителям. Сказание о житии святых порой перерастает в сказку, добавляются элементы фантастики, но драматургически выделенными, доминантными являются сцены этического характера, связанные с понятиями чести, верности, торжества любви. Неслучайно премьера фильма 6 июля 2017 г. была приурочена к 10–летию празднования в российском обществе Дня семьи, любви и верности.

<sup>226</sup> Духанова П. «При компьютерной технологии теряется душевная теплота»: режиссёр о мультфильме «Сказ о Петре и Февронии» // RT на русском. 4 июля 2017 г. URL: <https://ussian.rt.com/nopolitics/article/405646-multifilm-petr-fevroniya?ysclid=majlapy1v1225587785>

<sup>227</sup> Там же.

<sup>228</sup> Шмелева М. Мультфильм «Сказ о Петре и Февронии». Послесловие // Православие. ru. 7 июля 2022 г. URL: <https://pravoslavie.ru/147068.html?ysclid=majllqia3946757411>

Понять смысл драматических сцен помогает музыка. Автором музыки к фильму выступил популярный певец, композитор–песенник Виктор Чайка (В.Г. Сигал), создавший ряд шлягеров отечественной эстрадной музыки: «Ты не ангел», «Мона Лиза», «Скрипка», «Зимний сад» и др. Среди исполнителей песен В. Чайки — известные российские мастера эстрады: И. Аллегрова, Т. Овсиенко, А. Глызин. Для В. Чайки участие в проекте «Сказ о Петре и Февронии» стало первым опытом создания музыки к полнометражной анимационной ленте. Характеризуя особенности работы над музыкальной партитурой фильма, В. Чайка отмечал, что «самая большая сложность заключалась в том, чтобы написать музыку не только для взрослых, но и для детей одновременно»<sup>229</sup>. Музыка в фильме звучит достаточно много, создавая эмоциональный фон видеоряду. Национальный колорит создает лейттема фильма — песня «Улетай печаль и горе» (слова Ю. Рязанова, музыка В. Чайки). Мелодия песни несет ярко выраженный фольклорный колорит, раскрыть который помогает народный тип вокала (исполняет солистка Д. Ксыкина, Ансамбль Донских казаков им. А. Квасова). Фрагменты песни звучат в заставке, после сцены венчания (см. рис. 25) и в финальных титрах фильма.

В звуковом потоке фильма выделяется музыкальный номер, выполняющий функцию лирической кульминации — песня «Свет моих глаз». Ее исполняет популярная российская эстрадная певица Валерия. Позднее певица, понимая художественную ценность песни, записала клип на нее<sup>230</sup>. Выбор вокала певицы представляется неслучайным: как рассказывал режиссер, образ Февронии стал результатом почти трехлетних поисков<sup>231</sup>. Лишь позднее художники нашли образ девушки, которому хочется подражать — «симпатичный, притягательный, милый, и в том числе —

<sup>229</sup> Шмелева М. Мультфильм «Сказ о Петре и Февронии». Послесловие // Православие. ru. 7 июля 2022 г. URL: <https://pravoslavie.ru/147068.html?ysclid=majllqia3946757411>

<sup>230</sup> Нурмамедова А. Валерия записала хит для фильма «Сказ о Петре и Февронии» // Комсомольская правда. 3 июля 2017 г. URL: <https://www.kp.ru/daily/26699/3724110/>

<sup>231</sup> Мацан К. «Сказ о Петре и Февронии». Светлый вечер с Юрием Рязановым и свящ. Дмитрием Березиным (11.07.2017) // Вера. Светлое радио. URL: <https://radiovera.ru/skaz-o-petre-i-fevronii-svetlyiy-vecher-s-yuriem-ryazanovym-i-svyashh-dmitriem-berezinyim-11-07-2017.html>

с огромной духовной силой»<sup>232</sup>. Вокал Валерии соответствует этому образу, он не только женственный, но и обладающий ресурсами приобретать мощь звучания, передавать большой спектр эмоций. Валерия выстраивает плавное движение к динамическое кульминации, выстраивая плавное крещендо и превращая песню в гимн любви.

Анимационный фильм «Садко» (2018, Уфа, студии «Муха», «Сказка», «СТВ», Фонд кино, реж. М. Волков, В. Мухаметзянов) выполнен полностью при помощи цифровых технологий. Композитор Александр Сагитов умело использует приемы озвучания ставшего классическим в советском аниматографе фильма «Бременские музыканты»: здесь также присутствует песня стрельцов с задорной маршевой темой, введены развернутые песенные номера (песни Садко «Дом всегда оставляет след», «Про любовь», хоровые номера «Новгород», «Дуби Ду», «Смотрины»). Кульминацией фильма является сцена пробуждения Морского царя звуками рок-н-ролла, исполняемого Садко на гусях в поддержке ритм-секции. Стилистика музыкального языка фильма носит синтетический характер, формируемый объединением номеров с фольклорным колоритом, эпизодами рэпа и ритмами популярных городских танцев («Новгородцы, на дискотеку!»). Если сюжетная линия фильма вызывает отчасти заслуженную критику введением многочисленных второстепенных персонажей, сокращением исходной фабулы, то музыкальная часть впечатляет характерной яркостью, разнообразием стилевых и жанровых решений.

## ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ

В начале XXI в. в реализации творческих проектов анимастудии У. Диснея проявились тенденции развития традиций подготовки анимационных мюзиклов на основе мифов, легенд, авторских сказок

---

<sup>232</sup> *Мацан К.* «Сказ о Петре и Февронии». Светлый вечер с Юрием Рязановым и свящ. Дмитрием Березиным (11.07.2017) // Вера. Светлое радио. URL: <https://radiovera.ru/skaz-o-petre-i-fevronii-svetlyiy-vecher-s-yuriem-ryazanovym-i-svyashh-dmitriem-berezinyim-11-07-2017.html>

(«Братец Медвежонок», 2003; «Рапунцель: Запутанная история», 2010; «Холодное сердце», 2013; «Моана», 2016). Выявлено, что в них были применены уже апробированные решения в области музыкальной драматургии и звукозрительного синтеза:

— *использование сольных, дуэтных, ансамблевых сцен с традиционной «волнообразной» логикой драматургического развития (завязка действия — кульминация — развязка — итог);*

— *обращение к клишированным образам и сценическим эффектам американских мюзиклов (экспозиционный номер злодея, антагониста главного героя — ария Матушки Готель «Мать лучше знает» из фильма «Рапунцель: Запутанная история» с движением в разных плоскостях: по лестница, на сцене и т.д.; эффектное создание ледяного замка и стремительный пробег принцессы Эльзы по восходящей к нему лестнице в картине «Холодное сердце»; идиллическая ансамблевая вокальная композиция «Там, где ты» на фоне экзотических пейзажей и дуэтная песенно–танцевальная композиция Моаны и ее бабушки Талы «Я Моана» из картины «Моана») и романтических мелодрам (любовный дуэт Рапунцель и Флинна Райдера «Я вижу свет» на фоне сотен медленно плывущих в небе бумажных фонариков: дуэт Анны и Ганса «Любовь — это открытая дверь» на фоне огромной луны из фильма «Холодное сердце» и проч.);*

— *интертекстуальность и интержанровость саундтреков анимационных диснеевских фильмов начала XXI в. (введение музыкальных цитат для усиления ретрокомпонента картин — «Лило и Стич»<sup>233</sup>, «Тачки»<sup>234</sup>, «ВАЛЛ–И»<sup>235</sup>, «В гости к Робинсонам»<sup>236</sup>), формирование саундтреков как*

<sup>233</sup> закадровое звучание архивных записей песен Э. Пресли («Помешан на тебе» [«Stuck on you»], «Отель разбитых сердец» [«Heartbreak Hotel»] и др.) и их современных кавер–версий (песня «Пылающая любовь» [«Burning Love»] и композиция «Подозрения» [«Suspicious Minds»] в исполнении Г. Гейтса в сопровождении популярной шведской подростковой группы «A\*Teens»).

<sup>234</sup> Композиция «Трасса 66» (1946) в исполнении Ч. Берри (1961), песни «Ш–бум» (англ. — «Sh–Boom»), популярная в 1950е гг. и т.д., кавер–версия хита 1991 г. «Жизнь–автострада» Т. Кокрана в исполнении американской кантри–группы «Рустикаль Флаттс» [«Rascal Flatts»] и др.

<sup>235</sup> Песня «Надень воскресную одежду» (англ. — «Put on your Sunday») из мюзикла «Хелло, Долли!» (1969) в исполнении М. Кроуфорда и Б. Стрейзанд; песня «Жизнь в розовом цвете» (англ. — «La Vie en Rose» Э. Пиаф) в джазовом исполнении (Л. Армстронг, запись 1950 г.)

специфических полистилистических и полижанровых звуковых ландшафтов по основе введения композиций в разнообразных стилях (джаз, кантри, соул, рок–н–ролл, ритм–н–блюз, хард–рок, американская поп–музыка) и жанрах (поп–рок–баллада, стилизация норвежских («Холодное сердце», гавайских народных песен («Лило и Стич») и т.д.

— *использование ресурсов диегетического экранного звучания для усиления реалистичности экранного действия и активизации эмпатийных механизмов слушательского восприятия* (ария Матушки Готель «Мать лучше знает» и арию Рапунцель «Когда же начнется моя жизнь?» из «Рапунцель: Запутанная история», песня «Хочешь слепить снеговика?» и дуэт Анны и Эльзы «Впервые за всю вечность» из «Холодного сердца»);

— *привлечение «звездных» артистов мирового уровня* (архивные и современные записи): Элвис Пресли («Лило и Стич»), Чак Берри («Тачки»), Майкл Кроуфорд и Барбара Стрейзанд («ВАЛЛ–И»), Тина Тернер и Фил Коллинз («Братец Медвежонок») и т.д.;

— *расширение творческой команды авторов киномузыки для создания полистилистических и полижанровых саундтреков*: Рэнди Ньюман и кантри–певец Б. Пейсли («Тачки»), Д. Эльфман, Р. Уэйнрайт, Р. Томас, Д. Каллум («В гости к Робинсонам»), Т. Ньюман и («ВАЛЛ–И»), Р. Лопес и К. Андерсон–Лопес, К. Бек и Ф. Фьелхайм («Холодное сердце»), М. Манчина, Л.–М. Миранда и О. Фоайи («Моана»).

Вместе с тем, отдельные художественные приемы свидетельствуют об изменении стратегии режиссеров, сценаристов и композиторов по выстраиванию механизмов взаимодействия видео– и аудиорядов анимационных фильмов:

— *усложнение технологий компьютерной графики и введения спецэффектов в видеоряд фильмов* (смешение двух– и трехмерной анимации, компьютерных ландшафтных проекций, создание первого анимационный

---

<sup>236</sup> фрагмент популярной композиции «Дай мне простую жизнь» (англ. — «Give me the simple Life»)

мюзикла, полностью выполненного в компьютерной графике и 3D — «Рапунцель: Запутанная история», 2010);

— закрепление эффектной «зеркальной формы» перехода диететического экранного звука в недиегетический и обратно (любовный дуэт Рапунцель и Флинна Райдера «Я вижу свет», песня Рапунцель «Когда же начнется моя жизнь?»). Смена типов экранного звука образует разрыв, («фантастический разлом»<sup>237</sup>), который нарушает привычную реалистичность синхронизированных видео– и аудиорядов, формирует механизмы более сложного их взаимодействия, актуализирует внимание зрителя за счет дестабилизации процесса восприятия;

— усиление роли недиегетического экранного звучания как важнейший фактор трансформации жанра анимационного мюзикла в диснеевских фильмах рубежа XX–XXI вв.: в фильмах «Братец Медвежонок», «В гости к Робинсонам», «ВАЛЛ–И», этот тип звучания является преобладающим в саундтреке. Так же закадрово дается вокал солиста рок–группы «The Goo Goo Dolls» Джона Ржезника в «Планете сокровищ», звучат песни Э. Пресли в «Лило и Стич», Формируется смысловая дистанция между видео– и аудиорядами, становятся разнообразными способы их взаимодействия (синхронизация, полифонизация).

— отход от излюбленной классико–романтической стилистики музыкального языка анимационных мюзиклов в сторону мейнстримных направлений массовой музыки (наиболее ярко данная тенденция проявилась в фильмах «Тачки» и «ВАЛЛ–И»);

— расширенное использование темброво–колористического потенциала архаических и современных инструментов (скандинавский старинный духовой инструмент буккеорн и ирландская волынка в «Холодном сердце», гавайские ударные, электронные, бас–гитара, ударная установка и т.д. — в «Лило и Стич», полинезийские перкуссионные

<sup>237</sup> Fowler M. Sounds of the Future: A Historical Primer on Synths in Sci-Fi Movies [electronic] // Flypaper (Soundfly website). 2016. URL: <https://flypaper.soundfly.com/tips/sounds-future-historyprimer-synths-sci-fi-movies/>

инструменты в «Моане» и т.д.), подготовленная флейта, электронные микшированные звуки — в «ВАЛЛ-И»).

Формирование принципов западноевропейской аниматографии происходило под сильным влиянием театральных и литературоцентрических традиций. Французская анимационная школа в начале XXI в. демонстрирует приверженность к национальным традициям и готовность следовать мейстримным направлениям массовой музыки для привлечения зрительской аудитории.

Для французской школы кинематографии характерны романтичность и подчас сюрреалистичность экранных образов, что и проявилось в полнометражном анимационном фильме «Монстр в Париже» (2011). Выявлены особенности режиссуры Э. Бержерона, композиторского стиля Матье Шедида («–М–»), написавшего музыку к фильму «Монстр в Париже». В видео- и музыкальном рядах находит отражение национальный характер сюжета фильма. Обосновано влияние традиций французское кабаре начала XX в. на стилистику сольных композиций анимационного фильма. Выявлена концептуальная роль аккордеона и гитары как музыкальных инструментов, являющихся «звуковыми символами» Франции или выполняющих роль лейттеобра главных персонажей фильма.

Сделан вывод о том, что в анимационном фильме «Монстр в Париже» поп-музыка занимает доминирующее место. Многожанровость музыкального ряда, стилистическая близость вокальных номеров М. Шедида в фильме «Монстр в Париже» к музыке мюзикла «Призрак Оперы» Э. Л. Уэббера позволяет выявить общность творческих методов, основанных на синтезе приемов академической и массовой музыки. Определен исполнительский стиль исполнителей главных ролей анимационного фильма «Монстр в Париже» — рок-певца М. Шедида и поп-певицы В. Паради. Участие в создании и исполнении музыки этих популярных в сфере массовой музыки музыкантов сделало проект фильма привлекательным для молодежи.

Обобщены результаты анализа музыкальной сферы популярного полнометражного анимационного фильма «Балерина» (Франция — Канада, 2016, реж. Э. Саммер, Э. Уорин). Выделены основные компоненты саундтрека фильма: оригинальные музыкальные номера для отдельных сцен (композитор К. Бадельт), музыкальные композиции поп-музыки современных авторов (Д. Ловато, К. Мора и др.), музыкальные цитата из балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского.

Центральное место в кинопартитуре анимационного фильма «Балерина» занимают эстрадные песни. Они являются важнейшими элементами музыкальной драматургии, в них раскрывается внутренняя мотивация поступков героинь, дается их глубокая личностная характеристика. Обосновано, что инструментальные фрагменты К. Бадельта в стиле classical crossover выполняют преимущественно прикладную (звукоизобразительную) функцию или являются эмоциональным комментарием экранного образа. Введение цитаты из балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского придает черты интертекстуальности кинопартитуре фильма, служит маркером осмысления духа соперничества между основными героинями анимационного фильма.

Освещены особенности российской анимации рубежа XX–XXI вв., выявлены особенности взаимодействия визуального и музыкального рядов российских полнометражных лент начала XX века: «Князь Владимир» (2006), «Сказ о Петре и Февронии» (2017) и «Садко» (2018). Выявлены черты композиторского стиля В. Чайки, А. Сагитова, даны стилевые характеристики музыкальных номеров, выполняющих важную драматургическую функцию в фильмах, обоснован выбор исполнителей.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поп–музыка является многомерным, сложным феноменом, выполняющим в массовой культуре разнообразные социально–психологические функции. Ее устойчивыми признаками являются тиражированность, обеспеченная возможностями массмедийных технологий, типизированность художественных средств, доминирование развлекательной функции и коммуникативная направленность на многочисленную молодежную аудиторию. Средства массовой информации придали поп–музыке второй половины XX в. транснациональный характер, однако ведущую роль в ее развитии играют англоязычные страны (США, Канада, Англия). Сформировавшаяся в США поп–индустрия отличается масштабным, системным подходом в сфере массовой музыки, затрагивающим широкий спектр вопросов в сфере творчества, бизнеса, рекламы, технологий. Благодаря многолетним телепередачам, конкурсам, хит–парадам поп–музыка заняла особое место в медиапространстве американской культуры. Популярность поп–музыки и ее «звезд» у современного слушателя обусловила неизбежное привлечение богатого арсенала поп–культуры в сферу кинематографа.

В мировом кинематографе уже с 1920–х гг. лидирующие позиции стала занимать американская анимационная студия братьев Уолта и Роя Дисней «Disney Brothers Cartoon Studio», созданная в 1923 г. Результатом деятельности диснеевской студии стало формирование особого «большого» стиля аниматографии, разрушившего установку на тотальную развлекательность. Гэговая природа первых американских анимационных лент с виртуозной импровизационной сменой комических эпизодов была расширена при помощи введения сказочных сюжетов. Впервые были созданы полнометражные анимационные фильмы, позволяющие раскрыть широкую амплитуду характеров персонажей. Это было настоящим прорывом

в области анимационной поэтики, в сфере расширения жанровых моделей мультипликационных фильмов.

Студии У. Диснея принадлежит лидерство в создании звуковых и музыкальных фильмов. Звукозрительный синтез, формирующийся в фильмах диснеевской студии, носил изначально гротесковый характер, что послужило фактором популярности среди массового зрителя и, одновременно, создало почву для критики фильмов «Забавные (наивные, простодушные) симфонии» (1929–1938), «Фантазия» (1940), «Сыграй мою музыку» («Make mine Music», 1944–1946), в которых была использована музыка И. С. Баха, Л. ван Бетховена, П. И. Чайковского, С. С. Прокофьева и др., введены оригинальные записи голосов Ф. Синатры, М. Монро, Э. Пресли, оркестра Б. Гудмена и т.д.

Ограниченность иронического типа звукозрительного синтеза в первых музыкальных анимационных фильмах студии У. Диснея была в дальнейшем преодолена в первых анимационных мюзиклах 1930–1940-х гг. («Белоснежка и семь гномов», «Пиноккио», «Дамбо», «Книга джунглей»). В них сформировалась тенденция усиления значимости музыкального ряда в общем контексте фильма. Однако специфика анимационных мюзиклов заключается в обращении к преимущественно юной зрительской аудитории, что побуждало режиссеров и сценаристов существенно корректировать оригинальные тексты, взятые за основу сюжетов фильмов. Как следствие данного реинтерпретационного подхода были значительно нивелированы трагические развязки сюжетных коллизий, исходный текст превращался в мелодраму, значительно сужалось пространство образно-эмоциональных характеристик героев. В итоге в драматургии музыкального ряда фильма все большую роль начинал играть принцип сюитности, реализующийся в практике сочетания контрастных, но не конфликтных эпизодов. Существенным представляется также увеличение вокальных эпизодов в кинопартитуре, что дало возможность замедлить действие, создать

пространство для раскрытия внутреннего мира героев. Психологизм стал важным свойством экранного синтеза.

1980–1990–е годы — период «бронзового» века студии У. Диснея<sup>238</sup>, ее «Ренессанса» [«Disney Renaissance»]. Эти годы стали временем развития диснеевской анимастудией традиций, сформировавшихся в процессе ее работы в первой половине XX века, продвижения технических инноваций и расширения жанрово–стилевой палитры саундтреков фильмов.

Традиционным стал, прежде всего, выбор для новых полнометражных анимационных фильмов студии сюжетов, связанных с приемами очеловечивания животных и формирования метафорической проекции («Лис и Пес», 1981, «Оливер и компания», 1988, «Король Лев», 1994, «Тарзан», 1999). Эта традиция была продолжена в фильмах первых десятилетий XXI в. («Братец Медвежонок», 2003, и др.).

Продолжением традиций диснеевской студии стало также развитие жанра анимационного мюзикла в новых картинах, которые вошли в «золотой фонд» мирового кинематографа: «Русалочка» (1989), «Красавица и чудовище» (1991), «Аладдин» (1992), «Покахонтас» (1995), «Горбун из Нотр–Дама» (1996), «Рапунцель: Запутанная история» (2010), «Холодное сердце» (2013), «Моана» (2016) и т. д. В них укрепилась тенденция усиления концептуальной и драматургической значимости аудиоряда, в котором огромную роль играла музыка. Ее кадровое (диегетическое) и закадровое (недиегетическое) звучание часто обогащалось внемузыкальными звуками (речь, природные и машинные шумы и т.д.), что в итоге формировало экстрадиегетическое пространство фильма. Музыка обеспечивала раскрытие смысловых линий анимационных картин диснеевской анимастудии, делая аудиальный тип восприятия не менее значимым, чем визуальный в процессе постижения художественного образа фильмов.

---

<sup>238</sup> *Bruncati Danielle*. Every Disney Bronze Age Film, Ranked by Box Office // Screenrant. Published Aug 27, 2020. URL: [https://translated.turbopages.org/proxy\\_u/en-ru.ru.f4b16e10-68827d67-c8361564-74722d776562/https/screenrant.com/disney-bronze-age-films-ranked-box-office/](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.f4b16e10-68827d67-c8361564-74722d776562/https/screenrant.com/disney-bronze-age-films-ranked-box-office/)

Характерной чертой диснеевских анимационных мюзиклов рубежа XX–XXI вв. стало расширение стилевой панорамы кинопартитур, усиление драматургических функций характеристики через стиль и жанр. Типичные для диснеевской студии приемы стилевого синтеза академической и поп-музыки используются во всех картинах данного периода. Амплитуда стилевых направлений академической и массовой музыки, используемой в саундтреках анимационных фильмов диснеевской анимастудии, чрезвычайно широка: от классицистской и позднеромантической музыки («Русалочка», «Красавица и Чудовище», «Горбун из Нотр-Дама») до кантри («Лис и Пес», «Тачки»), блюза, фанка («Оливер и компания»), афрокарибской эстрадно-этнической музыки (калипсо в «Русалочке»), рок-н-ролла и уорлдбита (worldbeat), объединяющего черты поп-, рок- и народной / этнической музыки («Король Лев», «Аладдин», «Покахонтас», «Планета сокровищ»), современного ритм-н-блюза, рок-музыки, R&B («Мулан»), прогрессивного рока, поп-, софт-, арт-рока («Тарзан») и т.д. Благодаря введению стилистики популярной музыки второй половины XX в. аудиоряд диснеевских фильмов становится полистилистическим и приобретает актуальные черты. Персонажи картины наделяются той лексикой и музыкальной выразительностью, которые понятны и привычны современному зрителю.

Привлечение «звездных» составов актеров и певцов, участвовавших в озвучании ролей персонажей и песен диснеевских фильмов рубежа XX–XXI вв., во многом обеспечило их успех. Участие популярных эстрадных артистов в создании и исполнении песен привлекло широкий слой слушательской и зрительской аудитории, а также способствовало медийному продвижению и коммерческому успеху фильмов.

Одним из наиболее часто приглашаемых в качестве композитора диснеевских анимационных мюзиклов стал Алан Менкен. Фильмы 1980–1990-х гг. («Русалочка», «Красавица и чудовище», «Аладдин», «Покахонтас», «Горбун из Нотр-Дама») и первых десятилетий XXI в.

(«Рапунцель: Запутанная история») демонстрируют константные черты композиторского стиля А. Менкена и специфику анимационных мюзиклов рубежа XX — XXI вв. Композитор стремился воплотить в анимации опыт бродвейских мюзиклов. Его устремления нашли поддержку в решениях сценаристов, наполнивших визуальный ряд анимационных мюзиклов «Русалочка», «Красавица и чудовище», «Аладдин», «Покахонтас», «Горбун из Нотр-Дама», «Рапунцель: Запутанная история» разнообразными эффектными театрализованными сценами сольного, ансамблевого, хорового пения, построенным по образцу бродвейских шоу.

В своих анимационных мюзиклах рубежа XX — XXI вв. А. Менкен использовал прием наделения ведущих персонажей индивидуализированными музыкальными характеристиками — *лейттемами*. Ими, как правило, становятся начальные фразы сольных вокальных фрагментов. Лейттемы ведущих персонажей получают сквозное развитие в инструментальных эпизодах, закрепляясь в памяти слушателей и зрителей. На основе данного метода формируется единый пласт музыкального тематизма, связанный с эволюцией художественного образа, его драматургическим развитием, возникают тематические и смысловые арки, скрепляющие кинопартию.

Приемы построения кинопартии на основе лейттематического развития использованы и другими композиторами в анимационных диснеевских фильмах конца XX в. («Король Лев», «Покахонтас», «Мулан»). Использование драматургических приемов лейттематического развития в анимационных мюзиклах рубежа XX — XXI вв. способствовало выдвиганию на доминирующие позиции в кинопартии определенного музыкального материала, повышению его образно-смысловой значимости в общем контексте.

Характерной чертой композиторского метода А. Менкена является использование в анимационных мюзиклах приема стилевой аллюзии для формирования условного исторического колорита сценического действия.

Стилизация музыки прошлых эпох способствует формированию некоторой временной дистанции между сценическим действием и современным зрителем, помогает воссоздать атмосферу старинных легенд, сказок и историй.

Композитор дает характеристику времени и персонажам через жанр и стиль. Лиричность и мечтательность Ариэль раскрывается при помощи жанра соул–баллады и характерной для нее манеры пения («выходная» песня Русалочки Ариэль «Часть твоего мира»). В «Покахонтас» композитор пародирует жанровые черты марша («Вирджинская компания») и мадригала («Копайте, копайте, копайте»).

Во многом формированию условного исторического колорита сценического действия способствует понимание и активное использование Менкеном стилепрезентирующих свойств фактуры. Ее типизированный классицистский характер (четкая горизонтальность с выделением пластов мелодической линии и гармонической фигурации) раскрывается в ансамбле «Дочери Тритона» в «Русалочке».

В анимационных мюзиклах используются разнообразные приемы формирования экранного образа на основе взаимодействия звука и изображения.

*Диегетический тип* экранного звука наиболее распространен в первых анимационных мюзиклах («Белоснежка и семь гномов»), и в фильмах конца XX в. («Русалочка», «Горбун из Нотр–Дама»). Синхронизация экранного изображения и звучания способствует усилению реалистичности образа и активизации эмпатийных механизмов восприятия у зрителя.

В конце 1990–х гг. в первые десятилетия XXI в. в диснеевских анимационных фильмах («Тарзан», «Король Лев», «Братец Медвежонок», «Планете сокровищ», «Лило и Стич», «В гости к Робинсонам», «ВАЛЛ–И») драматургия мюзикла с доминирующими ариями ведущих персонажей уступает место иному характеру экранного звучания. Введение недиегетического экранного звука в аудиоряд ломает автоматизм

зрительского восприятия, активизирует его. Взаимодействие звука и изображения теряет свою прямолинейность, взаимообусловленность, на основе их контрапункта формируется усложненный экранный образ.

*Недиегетическое (экстрадиегетическое) экранное звучание*, основой которого становится закадровый голос, обильные шумовые эффекты, связанные с природными звуками, выполняет функцию создания «звуковых ландшафтов», определенного эмоционального фона для разыгрываемых в эпизоде событий.

Усиление роли недиегетического звучания становится важным фактором в процессе трансформации жанра анимационного мюзикла в диснеевских фильмах рубежа XX–XXI вв. Закадровое экранное звучание создает смысловую дистанцию между визуальным образом и музыкальным рядом. Полифоничная фонограмма, в которой объединяются речь персонажей (диегетический тип экранного звука), закадровое пение и инструментальные фрагменты (недиегетический тип экранного звука), различные шумы (экстрадиегетический тип экранного звука) формирует сложное интрадиегетическое звуковое поле. В нем при помощи звукорежиссуры и продуманной логики использования драматургических приемов акцентируются, т.е. выделяются наиболее важные для раскрытия звукозрительного образа эпизоды. Именно звук во многих сценах фильма играет наиболее важную роль в раскрытии семантического уровня сюжетного нарратива.

Особенно прогрессивным в плане технических инноваций диснеевской студии конца XX в. является анимационный фильм «Тарзан» (1999). Новизна технологических решений (специальная технология создания фона в 3D-рисовании «Deer Canvas») обусловила особую реалистичность и многомерность пейзажного фона, играющего важную роль в создании эффектного образа африканских джунглей. Сценаристы использовали в фильме метод ускорения темпоритма движения монтажных блоков, в которых проходит череда образов и сцен из разных времен и событий.

Событийный ряд фрагмента таким образом насыщается дополнительными смыслами, превращая миниатюрную сцену в значимый эпизод драматургии с многослойным содержанием. Особенно ярко при этом воспринимается контраст между динамичным мозаичным визуальным рядом и последовательно развивающимся музыкальным материалом. Различие скорости развития экранного изображения и звучания нивелируется в кульминационной зоне, представляющей собой самый эффектный зрительный образ эпизода и пик динамического, фактурного развития музыкального материала.

При создании саундтреков фильмов, начиная с середины 1990-х гг. стал применяться *метод полиавторства*, формирования творческой команды композиторов, являющихся авторами различных фрагментов музыкальной партитуры. Как правило, создание симфонических эпизодов саундтреков фильмов поручалось композиторам, хорошо владеющим приемами академической музыки, а для создания вокальных частей (сольных, ансамблевых, хоровых) привлекались композиторы–песенники, творческий успех которых был обусловлен высоким художественным уровнем композиций и мастерским владением стилистикой современной массовой музыки.

Характерной чертой анимационных мюзиклов 1990-х гг. является использование выразительных (визуальных и аудиальных) средств, раскрывающих своеобразный этнический колорит сюжета. В раскрытии сюжета проявляется кросскультурный подход, оттесняющий на второй план этнокультурную специфику историй. Основой творческого метода режиссеров и композиторов становится синтезирование диснеевских традиций создания визуального облика главных персонажей и техники анимации с приемами академической западноевропейской музыки, бродвейского мюзикла, принципами инструментовки, ладотональной логики, ритмических решений внеевропейской (африканской, индейской, китайской) музыки. Этнический колорит музыки раскрывается достаточно условно

(преимущественно при помощи использования аутентичного инструментария). Этот подход характерен для американского кинематографа в целом, и типичен для диснеевских анимационных мюзиклов рубежа XX — XXI вв. При восприятии художественного замысла анимационных фильмов диснеевской студии 1980–1990-х гг. задействуется целый комплекс эстетических, аксиологических представлений зрителя, актуализируются механизмы социализации и самоопределения.

Начало XXI в. ознаменовалось новыми достижениями студии У. Диснея в создании ярких полнометражных анимационных фильмов и укреплении репутации ее как одной из крупнейших центров развития кинематографического искусства. Сохраняется и традиция студии в трактовке музыкального ряда как значимой драматургической и образно-эмоциональной части анимационного фильма.

Первые успешные полнометражные фильмы начала XXI в. продемонстрировали стремление сценаристов и режиссеров диснеевской студии ввести в аниматографию новые фэнтезийные сюжеты, связанные с путешествием во времени («В гости к Робинсонам», 2007), космическими приключениями («Планета сокровищ», 2002), контактами с пришельцами из иных миров («Лило и Стич», 2002), постапокалиптическим этапом жизни землян («ВАЛЛ-И», 2008).

Занимательные сюжеты в диснеевских анимационных фильмах начала XXI в. раскрываются при помощи обогащения фэнтезийных историй ретроспективными и этническими мотивами. Следствием объединения фэнтезийных, ретро и этнических линий в сюжетах фильмов начала XXI в. становится формирование саундтреков как специфических полистилистических и полижанровых звуковых ландшафтов. Фэнтезийный характер историй, взятых в основу сценариев анимационных фильмов, обусловил поиск специфических средств выразительности, способных воплотить замысел творческой команды диснеевской студии. В фильмах данного периода проявляется принцип смешения, гибридизации временных

координат (смещение линейности и цикличности в пространственно–временных отношениях), что становится фактором возникновения геопоэтических параллелей.

Ретрокомпонент аудиоряда фильмов объективирует звуковые миры прошлого, делает их частью фоносферы настоящего и задает характеристики будущего. В фильмах, связанных со сказочными сюжетами, колорит старины создается в рамках хронотопа сюжета. Введение музыкальных цитат в кинопартитуру фильмов не только сближает миры прошлого и настоящего, но и обуславливает интертекстуальность аудиоряда.

В картинах, связанных с перемещением во времени или постапокалиптическим этапом жизни («В гости к Робинсонам», «ВАЛЛ–И»), часто вводятся музыкальные цитаты из послевоенного времени как символы одного из романтизированных и идеализированных в американском кинематографе этапов национальной истории.

Представляется симптоматичной частота использования в диснеевских анимационных фильмах рубежа XX–XXI вв. («Лис и Пес», «Тарзан», «Лило и Стич», «Тачки») стилистики кантри (в типе мелодизма, вокализации, инструментария). Данная тенденция свидетельствует не только о соответствии музыкальных фрагментов в стиле кантри конкретизировать место действия фильма (сельская местность в фильмах «Лис и Пес», «Тачки»), но также указывает на их способность выступать в качестве символов наивности и искренности душевных движений персонажей («Тарзан», «Лило и Стич»).

Примером продолжения традиций диснеевских анимационных мюзиклов в западноевропейском кинематографе начала XXI в. стали фильмы «Монстр в Париже» (Франция, 2011) и «Балерина» (Франция–Канада, 2016). Композитор и исполнитель главной роли М. Шедид в фильме «Монстр в Париже» выстроил кинопартитуру на основе принципа чередования инструментальных и вокальных эпизодов с их четким функциональным распределением. Доминантную роль в раскрытии музыкальной драматургии

фильма играют вокальные фрагменты. Их стилистика объединяет черты рок- и поп-музыки, французского шансона. Композитор использует приемы лейттембрового развития, выделяя аккордеон и гитару в качестве «звуковых символов» Франции и темброво-колористической характеристики главных персонажей фильма, вводя звучание этих инструментов в наиболее значимые разделы картины. В фильме использован диегетический тип экранного звучания, синхронизированный с действием. Данный прием подчеркивает традиционность решений режиссеров в области синтеза видео- и аудиорядов фильма.

Ведущее значение поп-музыки выявлено и в кинопартитуре полнометражного анимационного фильма «Балерина». Творческая команда композиторов (К. Бадельт, Д. Ловато, К. Мор и др.) сформировала саундтрек фильма как интертекстуальный (с включением музыкальных цитат из балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского) и полистилистический: инструментальные фрагменты академического оркестрового звучания в нем сочетаются с яркими развернутыми поп-композициями. Показательно, что в фильме преобладающим типом экранного звучания является недиегетический, что свидетельствует об интересе режиссера в усложнении механизмов взаимодействия аудио- и видеорядов фильма, отходе от принципа их синхронизации в сторону их полифонизации. Данная тенденция связана с усложнением решений режиссеров, аниматоров и композиторов в сфере раскрытия экранного образа. Скорость экранного действия и экранного звука зачастую не совпадают. При этом изменяется и драматургическая функция вокальных фрагментов: теперь это не остановки действия и моменты раскрытия внутреннего мира персонажей, а эмоциональный фон для потока стремительно меняющихся кадров, монтажно раздвигающих реальное время и вмещающих в себя разновременные фрагменты жизни героев. Скорости калейдоскопически ускоренного экранного действия и плавно развивающейся музыкальной мысли не совпадают, дестабилизируя процесс восприятия и таким образом актуализируя внимание зрителя.

В процессе анализа музыкального рядов российских полнометражных лент начала XX века («Сказ о Петре и Февронии», 2017, «Садко», 2018) выявлено, что саундтрек фильмов полистилистичен, в нем находят воплощение традиции народной и поп-музыки, рэпа и популярных городских танцев, чему во многом способствовало привлечение в проекты эстрадных композиторов (В. Чайка, А. Сагитов). Своеобразие композиторских решений в сфере анимационных фильмов характерно для многих европейских анимастудий, стремящихся преодолеть универсализм и клишированность американской киномузыки. В развитии национальных традиций, поиске синтеза приемов выразительности фольклора, академической и поп-музыки видится перспективность художественных решений российских режиссеров и композиторов.

В целом отметим, что количество музыкальных фрагментов в анимационных фильмах стало объективным критерием времени их создания. Звуковая наполненность экранного действия нарастала на протяжении XX в. и достигла своего апогея в XXI в., что во многом было обусловлено техническими новациями (изобретением и внедрением в кинопроизводство сложных систем многоканальной записи и воспроизведения звука). Появилась возможность вводить в саундтрек фильмов множество шумовых эффектов, оживляя и делая все более реалистичным и выразительным аудиоряд. Композиторы и звукорежиссеры в полнометражных анимационных фильмах создают масштабные звуковые миры, которые вступают в сложные контрапунктические отношения с видеорядом. «Звук формирует изображение, как и в свою очередь, изображение формирует звук и рисует звуковое пространство»<sup>239</sup>. Композиторы часто превращают анимационный фильм в мюзикл, внедряя академические приемы конструирования мизансцен в драматургическое целое при помощи системы лейтмотивов. На рубеже XX–XXI вв. кинотекст

---

<sup>239</sup> Демещенко В. В. Взаимодействие звука и изображения в современном кинематографическом пространстве // European Journal of Arts. 2016. № 3. С. 12.

часто становится и интертекстом, включающим визуальные и музыкальные цитаты. В полижанровом и полистилистическом музыкальном ряде картин важнейшую драматургическую функцию играют вокальные композиции, стилистика которых соответствует различным направлениям поп–музыки. Это способствует популяризации саундтреков фильмов у широких слоев слушательской аудитории, обеспечивает медийный и коммерческий успех анимационных картин.

Проведенное исследование намечает пути дальнейшего изучения стратегий развития современного анимационного искусства. В качестве перспективного вектора исследований предлагается изучение звуковых миров китайской анимации, набирающей авторитет не только в контексте восточных киностудий, но и в масштабе мирового киноискусства. Пересечение традиций академической и поп–музыки актуально для всех мировых практик создания партитур анимационных фильмов. Расширение этнографической стороны исследований позволит увидеть пересечения культурных практик в сфере вовлечения поп–музыки в аудиоряды кинофильмов различных видов и жанров, оценить ее художественную и социокультурную значимость.

## Список литературы

1. *Адорно, Т. В.* Избранное: социология музыки / Т. В. Адорно. — М.–СПб.: Университетская книга, 1999. — 445 с.
2. *Аксенова, А.* Что объединяет веру, музыку и танцы: поговорим о госпеле // Звук медиа. 24 марта 2023 г. — URL: [https:// go.zvuk.com/v-trende/chto-obedinyaet-veru-muzyku-i-tancy-pogovorim-o-gospele.htm?ysclid=mh6jln7jd2173328970](https://go.zvuk.com/v-trende/chto-obedinyaet-veru-muzyku-i-tancy-pogovorim-o-gospele.htm?ysclid=mh6jln7jd2173328970) (дата обращения: 25.08.2025)
3. *Александрова, А. Ю.* Уолтер Элайас Дисней (5. 12. 1901–15. 12. 1966) / А. Ю. Александрова // Современные проблемы сервиса и туризма. — 2008. — № 1. — С. 7–17.
4. *Андрущенко, Е. Ю.* Синтезирующие тенденции в мюзиклах и рок-операх второй половины XX — начала XXI в. / Е. Ю. Андрущенко. — Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. — 152 с.
5. *Антипова, Ю. В.* Феномен «Отукен»: к изучению мировой этно-поп-музыки / Ю. В. Антипова // Вестник музыкальной науки. — 2024. — Т. 12. № 2. — С. 175–188.
6. *Арнольди, Э. М.* Жизнь и сказки Уолта Диснея / Э. М. Арнольди. — Л.: Искусство, 1968. — 211 с.
7. *Асенин, С. В.* Уолт Дисней : Тайны рисованного киномира / С. В. Асенин. — М.: Искусство, 1995. — 315 с.
8. *Балаш, Б.* Звуковое кино / Балаш, Б. Искусство кино. — М.: Госкиноиздат, 1945. — С. 118–154.
9. *Бегизова, И. С.* Взаимодействие музыки и изображения в образной структуре мультипликационного фильма : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02, 17.00.03 / Бегизова Ирина Сергеевна. — Тбилиси, 1985. — 177 с.
10. *Безниско, О. Н., Зуев, Н. Д.* Песни госпел в американской музыкальной культуре 20 века / О. Н. Безниско, Н. Д. Зуев // Культурная жизнь Юга России. — 2019. — № 2 (73). — С. 40–44.

11. *Боброва, М. С.* Отечественный мюзикл и рок–опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX — начала XXI века : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Боброва Марина Салаватовна. — Ростов–на–Дону, 2011. — 22 с.
12. *Богданова, А. В.* О киномузыке Альфреда Шнитке: художественные фильмы / А. В. Богданова. — М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2015. — 150 с.
13. *Брейтбург К. А., Брейтбург В. В.* Мюзикл: искусство и коммерция / К. А. Брейтбург, В. В. Брейтбург. — Санкт–Петербург: Лань: Планета музыки, 2021. — 288с.
14. *Булгакова, О. Л.* Советский слухоглаз: кино и его органы чувств / О. Л. Булгакова. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 320 с.
15. *Валяйбоб, А. В.* Эволюция лингвокультурного типажа «Принцесса Дисней» / А. В. Валяйбоб // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2017. — № 3. — С. 90–93.
16. *Васина–Гроссман, В. А.* Заметки о музыкальной драматургии фильма / В. А. Васина–Гроссман // Вопросы киноискусства. Вып. 10. — М.: Наука, 1967. — С. 209–225.
17. *Гаков, В.* Мультгерой Америки : [5 дек.2001 г. исполняется сто лет со дня рождения Уолта Диснея] / В. Гаков // Коммерсантъ–Деньги. — 2001. — № 48. — С. 59–64.
18. *Горбатова, О. В.* Диалог в пространстве визуальной культуры: на примере анимации и кинематографа : дисс. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Горбатова Олеся Васильевна. — Краснодар, 2016. — 173 с.
19. *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. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-v-kontekste-animatsii-na-primere-gadkogo-utenka-i-disneya> (дата обращения: 25.08.2025)
20. *Горовиц, Е.* Музыка их связала / Е. Горовиц // Jewish.ru События.

20.04.2022. — URL: <https://jewish.ru/ru/events/usa/199303/?ysclid=mh6jv6028a618437899> (дата обращения: 25.08.2025)

21. *Гусейнова, И. А., Косиченко, Е. Ф.* Жанры, меняющие мир и нас. Тривиальный дискурс. Ретродетектив : монография / И. А. Гусейнова, Е. Ф. Косиченко. — М. : Изд-во МГЛУ, 2018. — 162 с.

22. *Демещенко, В. В.* Взаимодействие звука и изображения в современном кинематографическом пространстве / В. В. Демещенко // *European Journal of Arts*. — 2016. — № 3. — С. 9–14.

23. *Деникин, А. А.* Модель диегетического анализа звука в экранных медиа / А. А. Деникин // *ЭНЖ "Медиамузыка"*. — № 2 (2013). — URL: [http://mediamusica-journal.com/Issues/2\\_5.html?ysclid=mh6jwlb0v54722](http://mediamusica-journal.com/Issues/2_5.html?ysclid=mh6jwlb0v54722) (дата обращения: 25.08.2025)

24. *Десовиц, Б.* Погружение в кино: Бибо Бержерон рассказывает о фильме «Монстр в Париже» : Интервью / Б. Десовиц // *IndieWire*. 16 апреля 2013 г. — URL: [https://translated.turbopages.org/proxy\\_u/en-ru.ru.2a06c492-68fd087b-dee015de-74722d776562/https/www.indiewire.com/features/general/immersed-in-movies-bibo-bergeron-discusses-a-monster-in-paris-123069/](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.2a06c492-68fd087b-dee015de-74722d776562/https/www.indiewire.com/features/general/immersed-in-movies-bibo-bergeron-discusses-a-monster-in-paris-123069/) (дата обращения: 25.08.2025)

25. *Духанова, П.* «При компьютерной технологии теряется душевная теплота»: режиссёр о мультфильме «Сказ о Петре и Февронии» / П. Духанова // *RT* на русском. 4 июля 2017 г. — URL: <https://russian.rt.com/nopolitics/article/405646-multifilm-petr-fevroniya?ysclid=mh6kb6hio6l687617079> (дата обращения: 25.08.2025)

26. *Дьяков, Л.* Уолт Дисней — художник и бизнесмен / Л. Дьяков // *Художественный совет*. — 2006. — № 2. — С. 54.

27. *Егорова, Т. К.* Музыка советского фильма: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Егорова Татьяна Константиновна. — М., 1998. — 463 с.

28. *Еловский, К.* «Уолт Дисней» отмечает юбилей / К. Еловский // Эхо планеты. — 2008. — № 40. — С. 61.
29. *Енукидзе, Н. И.* Популярные музыкальные жанры. Из истории джаза и мюзикла / Н. И. Енукидзе. — М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. — 125 с.
30. *Жиганова, С. А., Фалько, Г. Н.* Современные эстрадные формы интерпретации народных песен / С. А. Жиганова, Г. Н. Фалько // Культурная жизнь Юга России. — 2017. — № 4 (67). — С. 134–136.
31. *Зайпс, Д.* Разрушая чары Диснея / Д. Зайпс // Детские чтения. — 2013. — С. 38–62.
32. *Зайцев, А. Я.* Художественный образ в анимационном кино как интегративный многоуровневый динамический феномен / А. Я. Зайцев // Человек и культура. — 2023. — № 5. — С. 39–46.
33. *Зайцев, А. Я.* Эстетические и технологические аспекты развития художественной формы российских анимационных фильмов 1990–х – 2020–х гг. : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 5.10.3. / Зайцев Алексей Яковлевич. — Москва, 2024. — 30 с.
34. *Зубков, А.* Дисней породил мышь : [амер. кинорежиссер–мультипликатор Уолт Дисней] / А. Зубков // Сельская новь. — 2000. — № 9. — С. 29–31.
35. *Иванова, Н.* Уолт Дисней — дома и на работе / Н. Иванова // Семья. — 2002. — № 26. — С. 20.
36. *Иванов-Вано, И. П.* Мультипликация вчера и сегодня : (Из лекций, прочит. на худож. фак. ВГИК) / И. П. Иванов-Вано / Всесоюз. гос. ин–т кинематографии. Кафедра мастерства художника кино и телевидения. — Москва, 1974. — 25 с.
37. *Изолов, Н. А.* Феномен кино. История и теория / Н. А. Изолов. — М.: ЭГСИ, 2001. — 320 с.
38. *Казарян, Р. А.* Акустическое опосредование кадра / Р. А. Казарян // Киноведческие записки. — 1992. — №13. — С. 21–25.

39. *Калинина, Е. А.* Музыка в творчестве Ингмара Бергмана: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Калинина Екатерина Андреевна. — Москва, 2010. — 22 с.
40. *Кирильченко, Ю.* Уолт Дисней. Все началось с мыши : [к 100-летию со дня рождения кудесника мультипликации Уолта Диснея] / Ю. Кирильченко, Л. Бернаскони, А. Пясецкая // Эхо планеты. — 2002. — № 4. — С. 26–32.
41. *Кириченко, П. Г.* Соул в структуре американской музыкальной культуры / П. Г. Кириченко // Вестник науки. — 2023. Т. 3. — № 1 (58).
42. *Кононенко, Н. Г.* Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма / Н. Г. Кононенко. — М.: Прогресс Традиция, 2011. — 288 с.
43. *Коробка, В. И.* Вокал в популярной музыке / В. И. Коробка. — М.: Типография п/о «ВААП-ИНФОРМ», 1989. — 44 с.
44. *Кострюкова, О. С.* Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном и стилистическом аспектах: автореф. дисс. ... к. филол. н.: 10.02.01 / Кострюкова Ольга Сергеевна. — М., 2007. — 24 с.
45. *Костюк, Е. Б.* Популярные музыкальные направление и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера: учебное пособие / Е. Б. Костюк. — СПб.: Изд-во СПбГУП, 2008. — 196 с.
46. *Костюкевич, М.* Мышиный король мультипликации : [великому сказочнику Уолту Диснею — 100 лет] / М. Костюкевич // Московский комсомолец. — 2001. — 5 дек. — С. 4.
47. *Кочнева, Ю. Е.* Числовая аллюзия в заголовках мультипликационных фильмов Уолта Диснея / Ю. Е. Кочнева // Вестник Челябинского государственного университета. — 2014. — № 7. — С. 34 — 36.
48. *Кривуля, Н. Г.* Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.03 / Кривуля Наталья Геннадьевна. — Москва, 2009.

— 60 с.

49. *Кузовчикова, Т. И.* Театр шансонье: формирование исполнительской традиции во французском кабаре / Т. И. Кузовчикова // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2014. — № 1 (37). — С. 101–105.

50. *Куртов, М.* Поподицея. Опыт технотеологического прочтения поп-музыки / М. Куртов // Философско-литературный журнал «Логос». — 2016. — № 4. — С. 95–118.

51. *Курюмова, Н. В.* Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности : автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Курюмова Наталия Валерьевна. — Екатеринбург, 2011. — 25 с.

52. *Кускашёв, О. И.* Генезис оркестровой музыки в кинематографии XX века: дисс... канд. искусствоведения : 17.00.02. / О. И. Кускашёв. — Москва, 2022. — 163 с.

53. *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.

54. *Лаврова, С. В., Козырев А. О.* Актуальные тенденции развития креативных индустрий. Музыкальный минимализм в современном кинематографе / С. В. Лаврова, А. О. Козырев // Журнал Сибирского государственного университета. Серия : Гуманитарные науки. — 2023. — Том 16. — № 8. — С. 1323–1330.

55. *Лепренс де Бомон, М.* Детское училище или Нравоучительные разговоры между разумною учительницею и знатными разных лет ученицами, = Нравоучительные разговоры между разумною учительницею и знатными разных лет ученицами / Сочиненные на французском языке госпожею Ле Пренсь де Бомонт. — Санкт-Петербург : Тип. Сухопут. кадет. корпуса, 1761–1767. Ч. 4. — 300 с. — URL: [https://rusneb.ru/catalog/000200\\_000018\\_v19\\_rc\\_2101720/?ysclid=mh6k7zjyqa52](https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_2101720/?ysclid=mh6k7zjyqa52)

3803127 (дата обращения: 25.08.2025)

56. *Лотман, М. Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики / М. Ю. Лотман. — Таллин: Ээсти Раамат. — 1973. — 138 с.

57. *Лю, Женвей, Зайцева М.Л.* Значение поп–музыки в анимационном фильме «Монстр в Париже» (2011, Франция) / Лю Женвей, М. Л. Зайцева // Искусство и образование. 2024. — № 6. — С. 43–49.

58. *Лю, Женвей, Зайцева, М. Л.* Концептуальная и режиссирующая функция эстрадной музыки в анимационных картинах студии «Дисней» / Лю Женвей, М. Л. Зайцева // Искусствоведение. — 2024. — № 4. — С. 47–55.

59. *Лю, Женвей.* Взаимодействие визуального и музыкального рядов в российских анимационных фильмах начала XXI века («Сказ о Петре и Февронии», «Садко») / Лю Женвей // Актуальные вопросы современной науки и образования: сборник статей XLVII Международной научно–практической конференции. В 2 ч. Ч. 1. — Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение». — 2025. — 194 с. — С. 170–172.

60. *Лю, Женвей.* Значение поп–музыки в концептосфере анимационного фильма «Балерина» (2016 г., Франция — Канада) / Лю Женвей // Искусствоведение. — 2025. — № 1. — С. 183–191.

61. *Лю, Женвей.* Использование ресурсов академической музыки в современном киноискусстве / Лю Женвей // Материалы II Международной научно–практической конференции «Глобальная наука: перспективы и инновации» (Ливерпуль, Великобритания 5–7 октября 2023 года). — С. 380–383.

62. *Лю, Женвей.* Музыкальный ряд анимационных фильмов анималистического жанра студии «Дисней»: к проблеме стилового анализа / Лю Женвей // Педагогическая антропология. — 2024. — № 2. — С. 15–18.

63. *Лю Женвей.* Особенности музыкального ряда анимационных картин студии «Дисней» («Русалочка», 1989, «Красавица и чудовище», 1991) / Лю Женвей // BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION / БЮЛЛЕТЕНЬ МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА

«ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ». 2024. — № 2. — С. 78–83.

64. *Лю, Женвей*. Ценностно–смысловое значение поп–музыки в структуре анимационных фильмов студии «Дисней» / Лю Женвей // Science. Research. Practice (Наука. Исследования. Практика): сборник статей LXXIV International scientific conference (Санкт–Петербург, Февраль 2024). — СПб.: ГНИИ "Нацразвитие", 2024. — С. 16–17.

65. *Малюкова, Л.* Уолт–стрит [дорога в детство им. У. Диснея] / Л. Малюкова // Новая газета. — 2001. — 6–9 дек. — С. 12, 16.

66. *Мацан, К.* «Сказ о Петре и Февронии». Светлый вечер с Юрием Рязановым и свящ. Дмитрием Березиным (11.07.2017) / К. Мацан // Вера. Светлое радио. — URL: <https://radiovera.ru/skaz-o-petre-i-fevronii-svetlyiy-vecher-s-yuriem-ryazanovym-i-svyashh-dmitriem-berezinyim-11-07-2017.html?ysclid=mh6kb5exbm638037875#faaac88b7254a9a693d4004e74e7f34c> (дата обращения: 25.08.2025)

67. *Меерзон, Б. Я.* Акустические основы звукорежиссуры / Б. Я. Меерзон. — Москва : Аспект пресс, 2004. — С. 96–112.

68. *Мирошкина, А. Ф.* Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: автореф. дисс... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. Ф. Мирошкина. — Магнитогорск, 2017. — 26 с.

69. *Михайлова, А. И.* Жанровые характеристики современной популярной песни / А. И. Михайлова // Гуманитарные исследования. — № 4 (17). — 2017. — С. 61–65.

70. *Михеева, Ю. В.* Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950–х – 2010–х гг.): дис... доктора искусствоведения: 17.00.03 / Михеева Юлия Всеволодовна. — М., 2016. — 370 с.

71. *Михельсон, О. К., Поляков, Н. С.* Современная популярная музыка и новая религиозность / О. К. Михельсон, Н. С. Поляков // Russian Journal of Education and Psychology. — 2015. — № 2 (46). — С. 191–206.

72. *Можнягун, С. Е.* Кризис буржуазной «массовой культуры»

[Предисл. А. Т. Гордиенко] / С. Е. Можнягун. — Киев : Мистецтво, 1981. — 151 с.

73. *Мунипов, А.* Мышиный король : [100 лет Уолту Диснею] / А. Мунипов // *Vogue*. — 2001. — № 12. — С. 332–337.

74. *Норман, Б. Ю.* Лексический повтор и демонстрация падежной парадигмы в художественном тексте / Б. Ю. Норман // *Мир русского слова*. — 2022. — № 1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/leksicheskiy-povtor-i-demonstratsiya-padezhnoy-paradigmy-v-hudozhestvennom-tekste?ysclid=mh6kccaqst530813655> (дата обращения: 25.08.2025)

75. *Носорева, Е. В.* Художественный мир венецианской баркаролы в сочинениях композиторов XVIII — начала XX века : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 5.10.3. / Носорева Елена Валентиновна. — Саратов, 2024. — 24 с.

76. *Нурмамедова, А.* Валерия записала хит для фильма «Сказ о Петре и Февронии» / А. Нурмамедова // *Комсомольская правда*. 3 июля 2017 г. — URL: <https://www.kp.ru/daily/26699/3724110/?ysclid=mh6kdjqg5e622739477> (дата обращения: 25.08.2025)

77. *Овсянкина, Г. П.* Роль интертекста в опере «Игроки» Д. Шостаковича / Г. П. Овсянкина // *Научный журнал КубГАУ* — 2016. — №117 (03). — С. 1–12.

78. *Овчинникова, Н.* Папа Микки Мауса. 7 мифов об Уолте Диснее / Н. Овчинникова // *Вокруг света*. — 2020. — № 1. — С. 110–114.

79. *Осиновская, И. А.* Красавицы и чудовища: смысловые конструкции и образное поле красивого и уродливого в сказках / И. А. Осиновская // *Вестник культурологии* 2017. — № 3. — С. 76–79.

80. *Петров, А.* Мышиный король / А. Петров // *IMPERIAL*. — 1997. — № 4. — С. 50–55.

81. *Пешев, Д. Ф.* Классификация афроамериканских музыкальных жанров Северной Америки: история вопроса / Д. Ф. Пешев // *Современные наукоемкие технологии*. — 2015. — № 12 (часть 5) — С. 924–928.

82. *Платонова, О. А.* Киномузыка: к проблеме комплексного анализа / О. А. Платонова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — №1 (55). — С. 94–100.

83. *Познер, В.* Дисней в стране советов, 1930 годы / В. Познер // Детские чтения. — 2019. — С. 341–382.

84. *Познин, В. Ф.* Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09. / Познин Виталий Федорович. — Санкт-Петербург, 2009. — 46 с.

85. *Познин, В. Ф.* О некоторых особенностях восприятия экранного звука / В. Ф. Познин // ЭНЖ «Медиамузыка». — 2016. — № 6. — Режим доступа: [http://mediamusicjournal.com/Issues/6\\_6.html](http://mediamusicjournal.com/Issues/6_6.html) 122. (дата обращения: 25.08.2025)

86. *Познин, В. Ф.* Роль звука в создании экранного времени и пространства / В. Ф. Познин // ЭНЖ «Медиамузыка». — 2018. — № 9. — URL: [https://mediamusicjournal.com/Issues/6\\_6.html?ysclid=mh6kfb19vq304873114](https://mediamusicjournal.com/Issues/6_6.html?ysclid=mh6kfb19vq304873114) (дата обращения: 25.08.2025)

87. *Попов, Е. А.* Анимационное произведение: типология и эволюция образных средств : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Попов Евгений Александрович. — Санкт-Петербург, 2011. — 24 с.

88. *Пудовкин, В. И.* К вопросу звукового начала в фильме // Пудовкин В. И. Собрание сочинений. В 3-х тт. Т.1. — М.: Искусство, 1974. — С. 133–136.

89. *Радулова, Н.* Уолт Дисней: Я Микки посвятил народу своему... / Н. Радулова // Огонек. — 2001. — № 49. — С. 52–54.

90. *Русинова, Е. А.* Звук рисует пространство/ Е. А. Русинова // Киноведческие Записки. — 2005. — №70. — С.237 — 248.

91. *Русинова, Е. А.* Звуковые пространства в кино : искусство vs технологии / Е. А. Русинова // Проблемы киноискусства и массмедиа. —

2010. — № 3. — Том 2. — С. 144–159.

92. *Русинова, Е. А.* Формирование звуковых пространств в кинематографе. Дисс... доктора искусствоведения: 17.00.03. Кино-, теле- и другие экранные искусства / Русинова Елена Анатольевна. — Москва, 2021. — 308 с.

93. *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.

94. *Рычков, К. Н.* Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории: автореф. дисс... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Рычков Константин Николаевич. — Москва, 2013. — 28 с.

95. *Савенко, С. И.* Кино и симфония / С. И. Савенко // Проблемы традиции и новаторства в советской музыке 1970–1980: сб. трудов МГПИ им. Гнесиных / сост. А. М. Гольцман, М. Е. Тараканов. Вып. 82. — М.: МГПИ им. Гнесиных, 1982. — С. 30–53.

96. *Санданов, А. Б.* В поисках американской идентичности: постапокалиптический фильм как новый вестерн / А. Б. Санданов // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. — 2013. — № 7. — С. 131–139.

97. *Сапегина, Т. А.* Концерт в голливудских мультфильмах «золотой эры» / Т. А. Сапегина // Художественная культура. — 2023. — № 4. — С. 694–717. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsert-v-gollivudskih-korotkometrazhnyh-multfilmah-zolotoy-ery?ysclid=mh6kj6571946962221> (дата обращения: 25.08.2025)

98. *Сапегина, Т. А.* Звуковая эстетика голливудских мультфильмов «золотой эры»: аудиовизуальные клише и юмор / Т. А. Сапегина // Музыка и время. — 2014. — №10. — С. 35–40.

99. *Сапегина, Т. А.* Классическая музыка в американской и

европейской анимации первой половины XX века: дисс... канд. искусствоведения : 5.10.3. / Сапегина Татьяна Анатольевна. — Москва, 2024. — 253 с.

100. *Севастьянова, С. С.* Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. : 17.00.02 / Севастьянова Светлана Степановна. — Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. — Астрахань, 2004. — 27 с.

101. *Семенченко, Е. В.* Поп-музыка как социально-психологическое явление: теоретический аспект / Е. В. Семенченко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота. — 2015. — № 12 (62): в 4-х ч. Ч. I. — С. 181–183.

102. *Сигер, П.* Всемирный потоп «поп-музыки» / пер. с англ. / П. Сигер // Советская музыка. — 1972. — № 2. — С. 15–18.

103. *Скуднев, Д. А.* Звуковой образ баяна и аккордеона в зарубежном кино: принципы функционирования / Д. А. Скуднев // Культурная жизнь Юга России. — 2022. — № 3 (86). — С. 114–121.

104. *Сомов, В.* Повелитель мышей : [Уолт Дисней] / В. Сомов // Семья. — 2005. — № 45. — С. 22–23.

105. *Сохор, А. Н.* Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — М.: Сов. композитор, 1975. — 202 с.

106. *Стюарт, Д. Б.* Война за империю Disney: Пер. с англ. / Д. Б. Стюарт. — М.: Альпина Бизнес Букс, 2006. — 638 с. — Пер. изд.: Stewart James V. Disney War. New York, 2005.

107. *Тавризян, А. В.* Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана : дисс... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Тавризян Александр Владимирович. — Москва, 2019. — 277 с.

108. *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. 98.

109. *Теплиц, Е.* История киноискусства (1928–1933) / Пер. с польского / Е. Теплиц. — М.: Прогресс, 1971. — 280 с.

110. *Теплиц, Е.* Кино и телевидение в США / Е. Теплиц. — М.: Искусство, 1966. — 304 с.

111. *Теплиц, Е.* Мастер рисованного фильма Уолт Дисней II История киноискусства (1928–1933) / Е. Теплиц. — М.: Прогресс, 1971. — С. 129–139.

112. *Титова, Е. В.* Фактура как элемент стилевой системы (на материале клавирных сочинений Моцарта) : дисс. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Титова Елена Викторовна. — Ленинград, 1984. — 210 с.

113. *Титова, Т. М., Зайцева, М. Л.* Лейттематизм, лейтгармония и лейттебр как основа драматургии киномузыки Дзё Хисаиси / Т. М. Титова, М. Л. Зайцева // Искусство и образование. — 2024. — № 2 (148). — С. 36–41.

114. *Трапезникова, Е. В.* Эволюция образа художественного пространства в российской анимации: 1985–2014 гг. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Трапезникова Елена Владимировна. — Москва, 2015. — 179 с.

115. *Трофимов, Р. В., Буксикова, О. Б.* Ритм в традиционной танцевальной культуре народов Африки: философские аспекты / Р. В. Трофимов, О. Б. Буксикова // Миссия конфессий. — 2023. Т. 12. — № 7. — С. 68–78.

116. *Троцук, И. В., Карпова, А. М.* Поп-культура как фактор социализации: возможности эмпирического анализа / И. В. Троцук, А. М. Карпова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. — 2010. — № 1. — С. 96–107.

117. *У Ц.* Шедевры французской анимации рубежа XX–XXI вв.: анализ и интерпретация в контексте развития французского анимационного

кино / У Ц. // Философия и культура. — 2023. № 11. — С. 117–127. DOI: 10.7256/2454–0757.2023.11.69076 EDN: XKFNTU URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/shedevry-frantsuzskoy-animatsii-rubezha-xx-xxi-vv-analiz-i-interpretatsiya-v-kontekste-razvitiya-frantsuzskogo-animatsionnogo-kino?ysclid=mh6kkv9smb200506519> (дата обращения: 25.08.2025)

118. Уваров, С. А. Музыкальный мир Александра Сокурова / С. А. Уваров. — М.: Издательский дом «Классика– XXI», 2011. — 160 с.

119. Угольникова, М. А. Дисней и классическая музыка // Интернет-портал «Sound Out». 01.05.2020. — URL: <https://soundout.ru/tpost/sc3lksha71-disnei-i-klassicheskaya-muzika> (дата обращения: 25.08.2025)

120. Федосеева, Т. Волшебный мир Disney / Т. Федосеева // Счастливые родители. — 2013. — № 5. — С. 48–49.

121. Филимонов, Н. В., Быкова, У. М. Способы передачи образов в англоязычном песенном дискурсе (на материале мультфильмов студии «Disney») / Н. В. Филимонов, У. М. Быкова // Russian Linguistic Bulletin. — 2023. — № 8 (44). — С.1–4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-peredachi-obrazov-v-angloyazychnom-pesenno-diskurse-na-materiale-multfilmov-studii-disney?ysclid=mh6koi5o2c97503524> (дата обращения: 25.08.2025)

122. Фомина, В. А. Драматургические модели современной анимации: на материале российского кукольного кино : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Фомина Виктория Андреевна. — Москва, 2012. — 28 с.

123. Фрид, Э. Л. Музыка в советском кино / Э. Л. Фрид ; Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. — Ленинград : Музыка, 1967. — 200 с.

124. Хангельдиева, И. Г. Музыка, театр, кино, телевидение (О музыкальной выразительности полифонических искусств) / И. Г. Хангельдиева. — М.: Советский композитор, 1991. — 154 с.

125. *Хиббин, Н.* Уолт Дисней не умел рисовать / Н. Хиббин // Советская культура. — 1970. 29 января. — С. 4.
126. *Хитрук, Ф. С.* Профессия — аниматор. Т. 1. / Ф. С. Хитрук. — Москва : Гаятри, 2007. — 304 с.
127. *Хитрук, Ф. С.* Профессия — аниматор. Т. 2. / Ф. С. Хитрук. — Москва : Гаятри, 2007. — 304 с.
128. *Цай Чжо.* Движение жанра мюзикла в культурной перспективе XX–XXI столетий / Ч. Цай // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2018.— № 1 (47). — С. 64–67.
129. *Цалер, И. В.* Популярная музыка XX века: джаз, блюз, рок, поп, кантри, фолк, электроника, соул / И. В. Цалер. — М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2012. — 510 с.
130. *Цицишвили, Ю. Г.* Музыка как драматургический фактор в киноинтерпретациях романов Ф. М. Достоевского: дисс... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Цицишвили Юлия Григорьевна. — Ростов–на–Дону, 2013. — 208 с.
131. *Цукер, А. М.* Единый мир музыки / А. М. Цукер. — Ростов–на–Дону : Изд–во РГК им. С.В. Рахманинова, 2003. — 408 с.
132. *Цукер, А. М.* Массовая музыка в пространстве культуры: очерки и статьи / А. М. Цукер. — М.: Композитор, 2024. — 392 с.
133. *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.
134. *Цукер, А. М.* Массовая музыка и музыкальная критика / А. М. Цукер // Южно–Российский музыкальный альманах. — 2021.— № 4. — С. 25–33.
135. *Цукер, А. М.* Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дис. ... д–ра искусствоведения : 17.00.02 / Цукер Анатолий Моисеевич. — Москва, 1991. — 50 с.

136. *Чередниченко, Т. В.* Кризис общества — кризис искусства : Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии / Т. В. Чередниченко. — Москва : Музыка, 1985. — 191 с.

137. *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.

138. *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.

139. *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.

140. *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.

141. *Шапинская, Е. Н.* Советское ретро в нарратологии цифровой эпохи / Е. Н. Шапинская // Ярославский педагогический вестник. — 2011. — № 1 (124). — С. 202–209.

142. *Шахбанова, М. М.* Этническое самосознание и этническая идентичность: современные концепции исследования / М. М. Шахбанова // История, археология и этнография Кавказа. — 2013. — № 1. — С. 135–147.

143. *Шейко, А. В.* Российский рынок популярной музыки: Структура, функционирование, пути развития : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 24.00.01 / Шейко Андрей Васильевич. — Москва, 1999. — 25 с.

144. *Шестаков, Г. Ю.* Поп-музыка / Г. Ю. Шестаков // Большая российская энциклопедия. 2004–2017. — URL:

<https://old.bigenc.ru/music/text/3158646> (дата обращения: 25.08.2025)

145. *Шилова, И. М.* Фильм и его музыка / И. М. Шилова. — Москва: Советский композитор, 1973. — 230 с.

146. *Шимадина, М. А.* Алан Менкен: «Я умею убирать приторный привкус из этих историй» / М. А. Шимадина // Интервью газете «Коммерсант». — 2008. — URL: [http://musicals.ru/magazin/interview/menken\\_interview?ysclid=mh6krs0ooy42224869](http://musicals.ru/magazin/interview/menken_interview?ysclid=mh6krs0ooy42224869) (дата обращения: 25.08.2025)

147. *Шмелева, М.* Мультфильм «Сказ о Петре и Февронии». Послесловие / М. Шмелева // Православие. ru. 7 июля 2022 г. — URL: <https://pravoslavie.ru/147068.html?ysclid=mh6ktb3zyb423885901> (дата обращения: 25.08.2025)

148. *Шнеерсон, Г. М.* Поп-музыка в действии / Г. М. Шнеерсон // Советская музыка. — 1974. — № 1. — С. 25–31.

149. *Шорохова, Т.* «Рапунцель. Запутанная история»: Интервью с режиссерами фильма. 23.03.2011 / Т. Шорохова. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/1531959/?ysclid=mh6ku2ids9693660378> (дата обращения: 25.08.2025)

150. *Щербинина, С. В.* Вокально-исполнительское мастерство народных певцов / С. В. Щербинина // Педагогическое образование в России. — 2013. — № 1. — С. 163–167.

151. *Щукина, А. В.* Зооним «блоха / une puce» в некоторых фразеологизмах русского и французского языков (лингвокультурный взгляд) / А. В. Щукина // Молодой ученый. — 2016. — № 7.5 (111.5). — С. 32–34. — URL: <https://moluch.ru/archive/111/27964> (дата обращения: 25.08.2025)

152. *Эйзенштейн, С. М.* Будущее звуковой фильмы. Заявка / Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 тт. Т. 2. — М.: Искусство, 1964. — С. 315–316.

153. *Эйзенштейн, С. М.* Дисней (публикация и комментарий Н. И. Клеймана) / С. М. Эйзенштейн // Проблемы синтеза в художественной

культуре : Сб. ст. — М.: Наука, 1985. — С. 209–285. — URL: [https://4etalka.ru/dokumentalnaya\\_literatura\\_main/biografii\\_i\\_memuaryi/401516/fulltext.htm](https://4etalka.ru/dokumentalnaya_literatura_main/biografii_i_memuaryi/401516/fulltext.htm). (дата обращения: 25.08.2025)

154. *Эйзенштейн, С. М.* Синхронность и асинхронность // Эйзенштейн С. М. Монтаж / Сост., автор предисл. и комм. Н.И. Клейман. — М.: Музей кино, 2000. — С. 336–341.

155. *Якушев, И.* Забор Тома Сойера : 110 лет назад родился Уолт Дисней / И. Якушев // Медицинская газета. — 2011. — 7 декабря (№ 94). — С. 15.

156. *Ямпольский, М. Б.* Мифология звучащего мира и кинематограф / М. Б. Ямпольский // Киноведческие записки. — 1992. — № 15. — С. 80–110.

157. *Яркина, И. Ю.* Становление стиля фанк: С. Стоун и его дебютный альбом «a Whole New Thing» / И. Ю. Яркина // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2015. — № 1 (18). — С. 66–73.

158. *Ярцев, А.* Уолт Дисней. Диктатор сказочной страны : [биография] / А. Ярцев // Семь дней. — 2000. — ноябрь–декабрь (№ 48). — С. 54–59.

159. *Barrier, M.* Hollywood Cartoons: American Animation in Its Gold Age / M. Barrier. — Oxford university Press, 2003. — 672 p.

160. *Benayoun, R.* Le dessin anime apes Walt Disney / R. Benayoun. — Paris, Jean-Jaques Pauvert editeur, 1961. — 174 p.

161. *Bernstein, C. H.* Film Music and Everything Else / C. H. Bernstein. — Beverly Hills, California: Turnstyle Music, 2000. — 131 p.

162. *Bessy, M.* Walt Disney / M. Bessy. — Paris, Ed. Seghers, 1970. — 185 p.

163. *Bruncati, D.* Every Disney Bronze Age Film, Ranked by Box Office D. Bruncati // Screenrant. Published Aug 27, 2020. — URL: <https://screenrant.com/disney-bronze-age-films-ranked-box-office/> (дата обращения: 25.08.2025)

164. *Burt, G.* The Art of Film Music / G. Burt. — Boston: Northeastern University Press, 1994. — 266 p.

165. *Cooke, M.* A History of Film Music / M. Cooke. — N.Y.; Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2008. — 584 p.
166. *Dolfsma, W.* Consuming Pop–Music / Constructing a Life World: The Advent of Pop–Music / W. Dolfsma // International Journal of Cultural Studies. — 2004. — № 7. — P. 421–440.
167. *Finch, Ch.* The art of The Lion King / Ch. Finch. — Hyperion, 1994. — 143 p.
168. *Finch, Ch.* The art of Walt Disney: from Mickey Mouse to the Magic Kingdoms / Ch. Finch. — New–York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1973. — 458 p.
169. *Finner, A.* Part of Their World: The Stories and Songs of 13 Disney Princesses / A. Finner // Songfacts. — URL: <https://www.songfacts.com/blog/writing/part-of-their-world-the-stories-and-songs-of-13-disney-princesses> (дата обращения: 25.08.2025).
170. *Fowler, M.* Sounds of the Future: A Historical Primer on Synths in Sci–Fi Movies / M. Fowler // Flypaper (Soundfly website). 2016. — URL: <https://flypaper.soundfly.com/tips/sounds-future-history-primer-synths-sci-fi-movies/> (дата обращения: 25.08.2025).
171. *Frith, S.* Taking popular music seriously : selected essays / Frith S. — Aldershot, Hants. ; Burlington, VT : Ashgate, cop. 2007. — XVI. — 343 p.
172. *Godfrey, D. G.; Leigh, F. A.* Historical Dictionary of American Radio / D. G. Godfrey, F. A. Leigh. — Westport, CT: Greenwood Press, 1998. — 485 p.
173. *Goetz, O.* La chanson. “Spectacle” de la Belle Époque / O. Goetz // Le Spectaculaire dans les arts de la scène: Du romantisme à la Belle époque. — Paris : CNRS, 2006. — P. 147–156.
174. *Hammond, P.* Oscar's Animation Race Just Got «Tangled» / P. Hammond // Deadline Hollywood. 09.09.2010. — URL: <https://deadline.com/2010/09/oscars-animation-race-just-got-tangled-66061/> (дата обращения: 25.08.2025).
175. *Hickman, R.* Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music /

R. Hickman. — N.Y.: W.W. Norton, 2006. — 526 p.

176. *Keen, C.* Love still dominates pop song lyrics, but with raunchier language / C. Keen // University of Florida News. 31.05.2007. — URL: <https://phys.org/news/2007-05-dominates-song-lyrics-raunchier-language.html> (дата обращения: 25.08.2025).

177. *Klein, A.* Film Review: Treasure Planet / A. Klein. — Daily Variety Gotham. — 14 p.

178. *Knobloch, S., Zillmann, D.* Appeal of love themes in popular music / S. Knobloch, D. Zillmann // Psychological Reports. — 2003. — № 93 (3). Pt. 1. — P. 653–658.

179. Lloyd Alexander Interview Transcript // Сайт «Scholastic». — URL: [https://web.archive.org/web/20111003060203/http://www2.scholastic.com/browse/collateral.jsp?id=1479\\_type=Contributor\\_typeId=1217](https://web.archive.org/web/20111003060203/http://www2.scholastic.com/browse/collateral.jsp?id=1479_type=Contributor_typeId=1217) (дата обращения: 25.08.2025)

180. *Miceli, S.* Film Music: History, Aesthetic–Analysis, Typologies / S. Miceli. — Ricordi LIM, 2013. — 836 p.

181. *Miller–Disney, D.* The Story of Walt Disney / D. Miller–Disney. — New–York: Odhams Press, 1957. — 247 p.

182. *Rollberg, P.* Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema / P. Rollberg // George Washington University. — 2016. — 890 p. (АНГЛ.)

183. *Smith, C.* The Disney Renaissance Explained / C. Smith // Dinus. June 27th, 2024 — URL: <https://disneynews.us/the-disney-renaissance-explained/> (дата обращения: 25.08.2025)

184. Walt Disney Animation Studios «Frozen» Lets Go With Dynamic Soundtrack // The Wall Street Journall. — URL: <https://www.prnewswire.com/news-releases/walt-disney-animation-studios-frozen-lets-go-with-dynamic-soundtrack-228743161.html> (дата обращения: 25.08.2025)

185. *Young, R.* Get a first look at Disney's Raya and the Last Dragon starring Kelly Marie Tran / R. Young // EW.com. — URL:

<https://ew.com/movies/raya-last-dragon-first-look-kelly-marie-tran/> (дата обращения: 25.08.2025)

186. *Zimmer, H.* On Returning to 'The Lion King', The Most Important Element of This New Score, and More [Interview] / H. Zimmer // FILM By Ben Pearson 17 July 2019 — URL: <https://www.slashfilm.com/567713/hans-zimmer-interview-the-lion-king/> (дата обращения: 25.08.2025)

## ПРИЛОЖЕНИЯ

## Приложение 1. Нотные примеры

Пример 1. Песня «Всегда спокоен» (англ. — «Why Should I Worry?») из анимационного фильма «Оливер и компания» (1988). Слова и музыка Д. Хартмана и Ч. Миднайта.

The musical score is presented in three systems, each with a piano accompaniment and a vocal line. The tempo is marked as  $\text{♩} = 168$ . The piano part consists of chords and a bass line. The vocal line includes the following lyrics:

One min-ute I'm in Cen-tral Park,  
then I'm down on De-lan-cy Street.

Chords G and C are indicated above the vocal lines.

Пример 2. Мелодия песни «Золотое дно» / дословно: «Улицы Золота» (англ. — «Streets of Gold») из анимационного фильма «Оливер и компания» (1988). Музыка Т. Сноу, слова Д. Питчфорда.

## STREETS OF GOLD

WORDS BY  
DEAN PITCHFORD

MUSIC BY  
TOM SHOW

MODERATE FUNK



NOW LIS-TEN UP, YOU'VE GOT A LOT TO LEARN, AND IF YOU  
WEEK TO WEEK YOU NEED TECH - NIQUE, SO YOU  
(INSTRUMENTAL)



DON'T LEARN, YOU DON'T EAT, BUT IF YOU'RE TOUGH AND AL - WAYS,  
PRAC - TICE EV - 'RY DAY, THE ON - LY RULE IS: THOU SHALT.



USE YOUR HEAD, YOU'LL FEEL RIGHT AT HOME ON THE STREET, WHEN  
NOT GET CAUGHT, GET WHAT YOU CAN AND THEN GET A - WAY, RE -  
(END INSTRUMENTAL) WHEN



YOU'VE GOT TAL - ENT, EV - 'RY - THING IS FREE, WATCH HOW WE DO THINGS,  
MEM - BER ALL THE PLAC - ES YOU CAN HIDE, RE - MEM - BER WE ARE  
YOU'VE GOT TAL - ENT, EV - 'RY - THING IS FREE, WATCH HOW WE DO THINGS.



OOH, I GUAR - AN - TEE } YOU'RE GON - NA SEE HOW THE BEST SUR - VIVE, WE MAKE AN  
AL - WAYS ON YOUR SIDE, }  
OOH, I GUAR - AN - TEE }

Пример 3. Песня «Муки совершенства» (англ. — «Perfect isn't Easy») из анимационного фильма «Оливер и компания» (1988). Музыка Б. Манилоу, слова Д. Фелдмана и Б. Суссмана.

## Perfect Isn't Easy

From Walt Disney's *Oliver & Company*



Words by JACK FELDMAN  
and BRUCE SUSSMAN  
Music by BARRY MANILOW

Moderately

C6 A7/C# Dm7 B7/D#

Girls, we've got work to do. — Pass me the paint and glue.

mp

Cmaj7/E Cmaj9/E A7 G/B Cm A7/C# Dm7

Per - fect is - n't eas - y but it's me. — When one knows the

G7b5 E7 Am7 C/D D7

world is watch - ing, one does what one must. Some mi - nor ad - just - ments, dar - ling.

Detailed description: This block contains the musical score for the song 'Perfect Isn't Easy'. It is written for voice and piano. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two lines of the song. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the final lines of the song. Chord symbols are provided above the vocal line for each measure. The tempo is marked 'Moderately' and the piano part has a dynamic marking of 'mp'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Пример 4. Хор матросов «Глубины ниже» (англ. — «Fathoms Below») из анимационного фильма «Русалочка» (1989). Музыка А. Менкена, слова Х. Эшмана и Г. Слейтера.

**Boisterous Sea Shanty**

$\text{♩} = 78$

**PILOT:**  
I'll tell you a tale of the

**OTHER SAILORS:**  
bot - tom - less blue, an' it's hoy to the star - board, heave ho! Brave

**OTHER SAILORS:**  
sail - or, be - ware 'cause a big - un's a - brew - in' mys - te - ri - ous fath - oms be -

**Chord Diagrams:**

- D<sup>5</sup>
- B<sup>5</sup>
- D<sup>5</sup>
- B<sup>5</sup>
- D
- G
- D/F<sup>#</sup>
- A
- D<sup>5</sup>
- B<sup>5</sup>
- D<sup>5</sup>
- B<sup>5</sup>
- D
- G
- D/F<sup>#</sup>
- A
- D
- A<sup>m</sup>

Пример 5. Ансамблевая композиция «Дочери Тритона» (англ. — «Daughters of Triton») из анимационного фильма «Русалочка» (1989). Музыка А. Менкена, слова Х. Эшмана.

The image shows a musical score for the song "Daughters of Triton" from Disney's 1989 animated film "The Little Mermaid". The score is written for piano and voice, in 4/4 time. It consists of three systems of music.

**System 1:** Features a piano introduction starting at measure 120. The right hand plays a melody with a *mf* dynamic and a *detached* articulation. The left hand provides a steady bass line. Chords are indicated above the staff: C, G<sup>7</sup>/B, C, C/E, F, C/G, and G<sup>7</sup>.

**System 2:** The vocal line begins with the lyrics "MER SISTERS: Ah, we are the daugh - ters of Tri - ton. Great". The piano accompaniment continues. Chords are indicated: C, G<sup>7</sup>/B, C, Dm<sup>7</sup>, and C/E.

**System 3:** The vocal line continues with the lyrics "fa - ther who loves us and named us well: A - qua - ta, An - dri - na, A". The piano accompaniment continues. Chords are indicated: F, C/G, and G<sup>7</sup>.

Пример 6. Песня Русалочки Ариэль «Часть твоего мира» (англ. — «Part of your World») из анимационного фильма «Русалочка» (1989). Музыка А. Менкена, слова Х. Эшмана.

Lyrics by HOWARD ASHMAN  
Music by ALAN MENKEN

**Moderately bright**

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The piano part is marked 'L.H.' (Left Hand) and features a steady eighth-note accompaniment. Chord diagrams are provided above the vocal line for each measure. The lyrics are: 'Look at this stuff... Is - n't it neat? ... Would-n't you think - my col - lec - tion's com-plete? Would-n't you think . I'm the girl, - the girl who has ev - 'ry - thing. \_'.

Chord diagrams shown: Bb, C/Bb, Bb, C/Bb, Bb, C/Bb, Bb, Am7, Dm7, F/G, G7.

Пример 7. Песня Краба Себастьяна «В мире морском» (англ. — «Under the sea») из анимационного фильма «Русалочка» (1989). Музыка А. Менкена, слова Х. Эшмана.

Brightly  
B $\flat$

Lyrics by HOWARD ASHA  
Music by ALAN MENEN

*mf*

F7 B $\flat$  F7 B $\flat$

The sea - weed is al - ways green - er  
Down here all the fish is hap - py

F7 B $\flat$  B $\flat$  F7 B $\flat$

in some - bod - y else - 's lake. You dream a - bout  
as off through the waves dey roll. The fish on the

F7 B $\flat$  F7 B $\flat$

go - ing up there. But that is a big mis - take.  
land ain't hap - py. They sad 'cause they in the bowl.

The image shows a musical score for the song 'Under the Sea'. It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in a 4/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat major). The tempo is marked 'Brightly' and the dynamic is 'mf'. The score is divided into four systems. The first system shows the piano introduction with chords B-flat, F7, and B-flat. The second system begins the vocal line with the lyrics 'The sea - weed is al - ways green - er / Down here all the fish is hap - py'. The third system continues the vocal line with 'in some - bod - y else - 's lake. / as off through the waves dey roll. / You dream a - bout / The fish on the'. The fourth system concludes the vocal line with 'go - ing up there. / land ain't hap - py. / But that is a big mis - take. / They sad 'cause they in the bowl.' Chord diagrams for F7 and B-flat are provided above the piano part in each system.

Пример 8. Песня морских обитателей «Поцелуй девочки» (англ. — «Kiss the Girl») из анимационного фильма «Русалочка» (1989). Музыка А. Менкена, слова Х. Эшмана.

**KISS THE GIRL**  
(From Walt Disney's "THE LITTLE MERMAID")

Lyrics by HOWARD ASHMAN  
Music by ALAN MENKEN

67

Moderately  
*mf*

There you see her...

sit-ting there a-cross the way... She don't got a lot to say...

but there's some-thing a-bout her. And you

Пример 9. Песня «Красавица и чудовище» / «История, старая как мир» (англ. — «Beauty and the Beast» / «Tale is Old as time») из анимационного фильма «Красавица и чудовище» (1991). Музыка А. Менкена, слова Х. Эшмана.

## Tale as Old as Time

from Walt Disney's *BEAUTY AND THE BEAST*

Lyrics by Howard Ashman

Music by Alan Menken

*Slowly* ♩ = 72

*mp*

Tale as old as

time,

true as it can be.

Bare-ly e-ven friends, then some-bo-dy

bends, un-ex-pec-ted-ly.

Just a lit-tle change.

to say the least. Both a lit-tle scared, nei-ther one pre-pared. Beau-ty and the

*Small*

Beast.

Ev-er just the same.

Ev-er a sur-

Пример 10. Песня «Арабская ночь» (англ. — «Arabian Nights») из анимационного фильма «Аладдин» (1992). Музыка А. Менкена, слова Х. Эшмана.

# Arabian Nights (Part 1)

from *Aladdin JR.*

02

Words by HOWARD ASHMAN  
Music by ALAN MENKEN

Book adapted by JIM LUIGS  
Music adapted and arranged by BRYAN LOUISELLE

(Dim light. Five NARRATORS enter.)

1  $\text{♩} = 132$

*p*

*(with intensity and wonder)*

NARR. 1: *mf* Am NARR. 2:

Oh, I come from a land, from a

*sfz* *mp*

8  $\frac{E}{A}$  NARR. 3:  $\frac{E}{A}$  Am NARR. 4:

far a - way place where the car - a - van cam - els roam. It's all

Пример 11. Тема злодея Джафара («Jafar's Theme»), основанная на тематизме песни «Арабская ночь» из анимационного фильма «Аладдин» (1992). Музыка А. Менкена, слова Х. Эшмана.

*Attacca on applause from  
No. 12 One Jump Reprise  
JAFAR sits hunched over a desk. He  
scratches away at a document with a quill*

Words by HOWARD ASHMAN  
Music by ALAN MENKEN  
Additional Words by JIM LUIGS

Book adapted by JIM LUIGS  
Music adapted and arranged by BRYAN LOUISELLE

1 Eerily  $\text{♩} = 130$  NARR. 1:

Worth-y

5 Am B A NARR. 2: B $\flat$  A

friends, we re-sume with Ja - far in his room: the ad - vi - sor to Sul - tan Ha -

8 Am NARR. 3: Cm NARR. 4: D C

med. Watch him gloat by the hour as vi - sions of pow'r race a -

Пример 12. Композиция «Прыгай» / «На один прыжок впереди» (англ. — «One Jump Ahead») из анимационного фильма «Аладдин» (1992). Музыка А. Менкена, слова Т. Райса.

13

**CROWD:**  
 C/D D7 Cmaj7/D D7 G6/D G/D  
 Riff raff! — Street rat! — Scoun - dre! —

**ALADDIN:**  
 G6/D G/D C/D D7 Cmaj7/D D7 Gsus4(sus2)  
 Take that! — Just a — lit - tle — snack, guys. —

Пример 13. Песня «Принц Али» (англ. — «Prince Ali») из анимационного фильма «Аладдин» (1992). Музыка А. Менкена, слова Т. Райса.

*rallentando*  
 II! Prince A - li!

**CHORUS & GENIE:**  
 G7 Grandioso Crt A7 G7  
 Prince A - li! Am - o - rous he! A - li A - *accelerando*

Пример 14. Полифонические приемы развития тематизма в песне «Принц Али» (англ. — «Prince Ali») из анимационного фильма «Аладдин» (1992). Музыка А. Менкена, слова Т. Райса.

F7 F#7 Bm G7 F#7  
 GENIE: Prince A - li, hand - some is he, A - li A -  
 ie!  
 CHORUS: There's no ques - tion this A - li's al - lor - ing.  
 Bm F#7/C# Bm/D Bm B7  
 bab - wa. That phy - sique! How can I  
 Nev - er or - di - nar - y, nev - er bor - ing, Ev - 'ry - thing a - bout the

The image shows a musical score for the song "Prince Ali" from Disney's "Aladdin". It features a vocal line for the Genie and a piano accompaniment. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system includes the Genie's introduction and the start of the chorus. The second system continues the chorus. Chord diagrams are provided above the vocal line for various chords: F7, F#7, Bm, G7, F#7, Bm, F#7/C#, Bm/D, Bm, and B7. The lyrics are written below the vocal line.

B7/D# Em B7/F# Em  
 speak? Weak at the knee. Well,  
 man just plain im - press - es.  
 Cm7b5 F#7 Bm D7

The image shows a continuation of the musical score for "Prince Ali". It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is in 4/4 time. Chord diagrams are provided above the vocal line: B7/D#, Em, B7/F#, and Em. Below the piano part, additional chord diagrams are shown: Cm7b5, F#7, Bm, and D7. The lyrics are written below the vocal line.

Пример 15. Песня Аладдина и Жасмин «Целый новый мир» (англ. — «A Whole New World») из анимационного фильма «Аладдин» (1992). Музыка А. Менкена, слова Т. Райса.

**A Whole New World** 49

Music by ALAN MENKEN  
Words by TIM RICE

Sweetly  
D(add9)

*mf*

**ALADDIN:**  
I can show you the world,  
shin - ing, shin - mer - ing, splen - did. Tell me prin - cess, now  
when did you last let your heart de - cide?

D

G/B A/C# Em/G F#7 F#7/A#

Bm Bm/A G D A7

Пример 16. Песня «Круг жизни» (англ. — «Circle of Life») из анимационного фильма «Король Лев» (1994). Музыка Э. Джона, слова Т. Райса.

12

Canto

- net\_ and blin- king, step in - to the sun. There's  
 - here\_ More to find\_ than can e - ver be found. But the

S.

A.

T.

15

Canto

more to be seen, than can e - ver be seen, more to do, than can e - ver be  
 sun rol-ling high, through the sap-phi - re sky. keep great and small on the endless

S.

Uh...

A.

T.

18

Canto

done. There// round. In the circ - le of life,  
 In the circ - le of life,  
 O - a,, It's of  
 It's of

S.

A.

T.

Пример 17. Песня львенка Симбы «Не могу дождаться, когда стану королем» (англ. — «I Just Can't Wait to Be King») из анимационного фильма «Король Лев» (1994). Музыка Э. Джона, слова Т. Райса.

# I JUST CAN'T WAIT TO BE KING

from Disney's THE LION KING 2019

Music by ELTON JOHN  
Lyrics by TIM RICE

Moderately

The musical score is written for piano in G major and 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 'Moderately'. The first measure has a dynamic marking of 'mf'. The second system continues the melody. The third system includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The fourth system includes the lyrics: 'I'm gon-na be a might-y king, so en-e-mies be-'. The score includes various chords such as G, C/G, D/G, and G, and features a bass line with a 5-fingered starting position.

1. 2.

D/G SIMBA: I G

I'm gon-na be a might-y king, so en-e-mies be-

Пример 18. Песня льва Шрама «Будь готов» (англ. — «Be Prepared») из анимационного фильма «Король Лев» (1994). Музыка Э. Джона, слова Т. Райса.

40

## BE PREPARED

Music by ELTON JOHN  
Lyrics by TIM RICE

Steadily, rhythmically

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of music. The first system shows the piano introduction with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat major), and a 4/4 time signature. The tempo is 'Steadily, rhythmically' and the dynamics are 'mf'. The second system begins with the lyrics 'Scar: I know that your powers of re-tention are as'. The third system continues with 'wet as a wart-hog's back-side. But'. The fourth system concludes with 'thick as you are, pay at-tention; my'. Chord symbols (Am, Dm, Em) are placed above the staff to indicate the harmonic structure. The piano part features a steady, rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Am Dm

mf

Am Dm

Scar: I know that your powers of re-tention are as

Em Am

wet as a wart-hog's back-side. But

Dm

thick as you are, pay at-tention; my

Пример 19. Песня «Акуна Матата» («Hakuna Matata» — в пер. с суахили — «Никаких забот» / «Не беспокойся») из анимационного фильма «Король Лев» (1994). Музыка Э. Джона, слова Т. Райса.

## HAKUNA MATATA

from Walt Disney Pictures' THE LION KING

Music by ELTON JOHN  
Lyrics by TIM RICE

**Freely**

*Timon:*  
Ha - ku - na ma - ta - ta! What a won - der - ful

*Pumbaa:*  
phrase! Ha - ku - na ma - ta - ta

**Bouncy Shuffle** (♩ = ♪♪)

*Timon:*  
ain't no pass - ing craze! It means no wor - ries

*Both:*  
for the rest - of your days. It's our prob - lem - free

Пример 20. Песня «Ты почувствуешь сегодня любовь?» / дословно: «Ты почувствуешь любовь сегодня вечером?» (англ. — «Can You Feel the Love Tonight») из анимационного фильма «Король Лев» (1994). Музыка Э. Джона, слова Т. Райса.

From Walt Disney's "THE LION KING"

## CAN YOU FEEL THE LOVE TONIGHT

Lyrics by  
TIM RICE

Music by  
ELTON JOHN  
Arranged by DAN COATES

Moderately slow ballad

*mp legato*

There's a calm sur-render  
There's a time for ev-'ry-one,

to the rush of day,  
if they on-ly learn

when the heat of the roll-ing world  
that the twist-ing ka-lei-do-scope

can be named a-way,  
moves us all in turn.

An en-chant-ed mo-ment,  
There's a rhyme and rea-son

Пример 21. Хоровая композиция английских поселенцев под предводительством Д. Рэтклифа «Вирджинская компания» (англ. — «The Virginia Company») из анимационного фильма «Покахонтас» (1995). Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

4

## The Virginia Company

Music by ALAN MENKEN  
Lyrics by STEPHEN SCHWARTZ

Like a sea shanty

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The guitar part is indicated by chord diagrams above the vocal line.

**System 1:**

Chords: D7, G, G/B, D7, G, Am/C, D

Vocal line: In six - teen hun - dred sev - en, we sail the o - pen beach - es of Vir - gin - ny, there's dia - monds like de -

**System 2:**

Chords: G, Bm, Em, Bm, Em

Vocal line: sea for glo - ry, God and gold, and The Vir -  
bris, there's sil - ver God riv - ers flow and gold you

**System 3:**

Chords: Am, G/B, C, D7, G, G/B

Vocal line: gin - ia Com - pa - ny. For the New World is like  
pick right off a tree. With a nug - get for my

Пример 22. Хоровая песня индейцев племени поухатанов «Размеренно, как бьющий барабан» (англ. — «Steady as the Beating Drum») из анимационного фильма «Покахонтас» (1995). Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

11

## Steady As The Beating Drum

(Main Title)

Music by ALAN MENKEN  
Lyrics by STEPHEN SCHWARTZ

Moderately, steadily

The musical score is written in 4/4 time and consists of several systems. Each system includes a piano accompaniment (treble and bass clefs) and a vocal line. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern in the bass line and chords in the treble line. The vocal lines are in a higher register and follow the piano accompaniment's rhythm. The score includes guitar chord diagrams for various chords: Csus2, Csus2/F, Csus2/E, Gsus2, Gsus2/B, C(add9), and Am7(add4). The tempo is marked 'Moderately, steadily'.

**Women & Men:** He - ga he - ga ya - hi - ye he - ga

**Women:** ya - hi - ye ne - he he - ga.

**Women:** Stead - y as the beat - ing drum sing - ing to the ce - dar flute, sea - sons go and sea - sons come,

Пример 23. Песня Покахонтас «Прямо за поворотом реки» (англ. — «Just Around the Riverbend») из анимационного фильма «Покахонтас» (1995). Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

118

## Just Around The Riverbend

Music by ALAN MENKEN  
Lyrics by STEPHEN SCHWARTZ

With motion

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of music. The first system is an instrumental introduction with a piano accompaniment and a melody line. The second system begins with the vocal line: "What I love most a-bout riv-ers is: — you". The third system continues the vocal line: "can't step in the same riv-er twice. — The wa-ter's al-ways chang-ing, al-ways". The fourth system concludes the vocal line: "flow - ing. — But peo-ple, I guess, can't live like that; — we".

Chord diagrams are provided above the piano accompaniment for various chords: C, F, C, F, C(add9)/G, F/A, G/B, C, and Fmaj7.

Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte).

Lyrics: What I love most a-bout riv-ers is: — you  
can't step in the same riv-er twice. — The wa-ter's al-ways chang-ing, al-ways  
flow - ing. — But peo-ple, I guess, can't live like that; — we

Пример 24. Песня Ветра и Бабушки Ивы «Слушай своим сердцем» (англ. — «Listen with your Heart») из анимационного фильма «Покахонтас» (1995). Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

# Listen With Your Heart

Music by ALAN MENKEN  
Lyrics by STEPHEN SCHWARTZ

**Mysteriously**  
Gmsus  
8va

*mp*  
With pedal

**Gm** **E♭**

*Voice of the Wind:* Ay ay ay ya

**B♭** **C(no3rd)**

ay ay ya.

**Gm**

*Grandmother Willow:* Que que

The musical score is presented in a standard piano-vocal format. It begins with a piano introduction marked 'Mysteriously' and 'mp' (mezzo-piano), featuring a 'Gmsus' chord and an 8va (octave) shift. The piano part consists of a flowing eighth-note melody in the right hand and a sustained, arpeggiated accompaniment in the left hand, with a 'With pedal' instruction. The vocal lines are divided into two parts: 'Voice of the Wind' and 'Grandmother Willow'. The 'Voice of the Wind' part includes the lyrics 'Ay ay ay ya' and is accompanied by the piano melody. The 'Grandmother Willow' part includes the lyrics 'Que que' and is also accompanied by the piano melody. Chord diagrams for Gm, E♭, B♭, and C(no3rd) are provided above the vocal lines. The score is written in a key signature of two flats (B♭ and E♭) and a 4/4 time signature.

Пример 25. Песня Рэтклифа и английских поселенцев «Копайте, копайте, копайте» (англ. — «Mine, mine, mine») из анимационного фильма «Покахонтас» (1995). Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

29

## Mine, Mine, Mine

Music by ALAN MENKEN  
Lyrics by STEPHEN SCHWARTZ

Madrigal style

The musical score is written in 3/4 time and consists of several systems. The first system shows the piano introduction in Madrigal style, marked *mf*, with chords F and Cm7. The second system continues the piano accompaniment, marked *poco rall.*, with chords F and Cm7. The third system introduces the vocal line with lyrics: "gold of Cor - tés, the jewels of Pi - zar - ro will". The piano accompaniment is marked *f a tempo* and *mp*. The fourth system continues the vocal line with lyrics: "seem like mere trin - kets by this time to - mor - row. The". The piano accompaniment is marked with chords Bb, F/A, Dm, and C.

gold of Cor - tés, the jewels of Pi - zar - ro will

seem like mere trin - kets by this time to - mor - row. The

Пример 26. Примеры полифонизации фактуры в песне Рэтклифа и английских поселенцев «Копайте, копайте, копайте» (англ. — «Mine, mine, mine») из анимационного фильма «Покахонтас» (1995). Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

The musical score is divided into four systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The key signature is F# major (three sharps: F#, C#, G#). The time signature is 4/4.

**System 1:** Chords: Cm, F#. Lyrics: cheap! dig - ge - ty dig and dig and. Wiggins: Hey non - ny non - ny. Ho non - ny non - ny.

**System 2:** Chords: C#m, F#. Lyrics: There'll be heaps of it... And I'll be on dig and dig - ge - ty dig and.

**System 3:** Chord: C#. Lyrics: top of the heap! dig and dig - ge - ty dig - ge - ty dig - ge - ty.

**System 4:** Chords: F#, C#m7. Lyrics: dig. Ratcliffe: My ri - vals back home... it's not that I'm

Пример 27. Песня Покахонтас «Цвета ветра» (англ. — «Colors of the Wind») из анимационного фильма «Покахонтас» (1995). Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

## Colors of the wind

Music by ALAN MENKEN  
Lyrics by STEPHEN SCHWARTZ

*Deliberately*

D(no3rd)

You

*mp*

C/D D(no3rd) C/D

think I'm an ig-no-rant sav-age, and you've been so man-y plac-es, I guess it must be so. But

*rall.*

*Freely*

B $\flat$  Am B $\flat$  Am Dm B $\flat$  maj7

still I can-not see, if the sav-age one is me, how can there be so much that you don't

Пример 28. Фрагмент Песни Покахонтас «Цвета ветра» (англ. — «Colors of the Wind») из анимационного фильма «Покахонтас» (1995). Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

44

Moderately

A(no3rd) no chord D Bm

know? You don't know...

You

*mf*

*poco rall.*

*mp*

D Bm D

think you own what-ev-er land you land on; the earth is just a dead thing you can

*a tempo*

F#m Bm G

claim; but I know ev-'ry rock and tree and crea-ture has a

Пример 29. Песня цыганского барона Клопена «Колокола собора Нотр-Дам» (англ. — «The Bells Of Notre Dame») из анимационного фильма «Горбун из Нотр-Дама» (1996). Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

**The Bells of Notre Dame**

Music by Alan Menken  
Lyrics by Stephen Schwartz

*Roughly, with force*

Piano

*ff*

8

Pno.

*ff*

*Easy, in 1*

*mf*

*fact*

11

Sol.

Clyôu. Mon - ing in Par - is, the cit - y a -

Pno.

20

Sol.

wakes to the bells of No - tre Dame. The

Pno.

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of piano accompaniment and two systems of vocal melody. The piano parts are marked with dynamics such as *ff* and *mf*. The vocal part is marked with *Easy, in 1* and *mf*. The lyrics are in French and English.

Пример 30. Композиция «День прожить мне там» (англ. — «Out There») из анимационного фильма «Горбун из Нотр-Дама» (1996). Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

## Out There

Stephen Schwartz

Alan Menken  
Arr. Lars Rumpf

$\text{♩} = 106$

Safe be - hind these win - dows and these par - a - pets of stone, gaz - ing at the peo - ple down be -

low me. All my life I watch them as I hide up here a - lone, hun - gry for the his - to - ries they

Пример 31. Фрагмент композиции «День прожить мне там» (англ. — «Out There») из анимационного фильма «Горбун из Нотр-Дама» (1996). Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

23

out there, liv-ing in the sun. Give me one day out there. All I ask is

29

one to hold for-ev-er. Out there, where they all live un-a-

*poco rit.* *a tempo*

Пример 32. Композиция «Вверх дном» / «Все шиворот – навыворот» (англ. — «Topsy Turvy») из анимационного фильма «Горбун из Нотр-Дама» (1996). Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

# TOPSY TURVY

37

Music by ALAN MENKEN  
Lyrics by STEPHEN SCHWARTZ

**Broadly**

D E/D D F/D G F#m Bm

*Crowd:* Come one, come all! Leave your looms and milk-ing stools,

coop the hens and pen the mules. Come one, come all! Close the church-es and the schools,

it's the day for break-ing rules. Come and join the Feast of... *Clopin:* Fools!

**Bright 4**  
D

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system is marked 'Broadly' and includes guitar chord diagrams for D, E/D, D, F/D, G, F#m, and Bm. The lyrics are: 'Crowd: Come one, come all! Leave your looms and milk-ing stools, coop the hens and pen the mules. Come one, come all! Close the church-es and the schools, it's the day for break-ing rules. Come and join the Feast of... Clopin: Fools!'. The second system includes guitar chord diagrams for Em7, D/F#, G, A, D, F/D, D, A(add2)/D, Bb, F/A, and Dm. The piano accompaniment features dynamic markings of *ff* and *mf*. The third system includes guitar chord diagrams for Bb, Am, Dm, Em7, D/F#, Bm/A, A7, and D, with the tempo marking 'Bright 4'.

Пример 33. Фрагмент песни Эсмеральды «Боже, помоги отверженным» (англ. — «God Help The Outcasts») из анимационного фильма «Горбун из Нотр-Дама» (1996). Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

81

Vo.

poor and un-  
lucky, the weak and the odd.

Pno.

*mp*

85

Vo.

*poco rall.* I thought we all were the children of God. *a Tempo*

Pno.

*mf*

89

Vo.

Pno.

Пример 34. Фрагмент песни Квзимоды «Райский свет» (англ. — «Heaven's Lights») из анимационного фильма «Горбун из Нотр-Дама» (1996). Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

## HEAVEN'S LIGHT/ HELLFIRE

61

Music by ALAN MENKEN  
Lyrics by STEPHEN SCHWARTZ

**Rubato**

F Fsus F Fsus F C/F Eb/F Bb/F F

*Quasimodo:* So man-y times out there I've watched a hap-py pair

*mp gently*

G9/F A7/F F Gm7/C F

of lov-ers walk-ing in the night. They had a kind of glow a-round them.

*rall.*

**Moderately**

Bbsus2 Bbsus2/D Am7 Bb F C/F Eb/F Bb/F F

It al-most looked like heav-en's light. I knew I'd nev-er know that warm and lov-ing glow.

The musical score is presented in three systems. Each system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with guitar chords. The first system is marked 'Rubato' and 'mp gently'. The second system includes a 'rall.' marking. The third system is marked 'Moderately'. Chords are indicated above the vocal line, and the piano part includes specific fingering and articulation marks.

Пример 35. Фрагмент песни Фролло «Адское пламя» (англ. — «Hellfire») из анимационного фильма «Горбун из Нотр-Дама» (1996). Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

65

B♭/D Eb Gm Gm/F  
 Of my vir - tue I am just - ly proud. Be -  
 Priests: (Et ti - bi Pa - ter...)

D A D Gm Em7b5 D/A A/G  
 a - ta - Ma - ri - a, you know I'm so much pur - er than the

B♭/F Asus/E A7 D  
 com - mon, vul - gar, weak, li - cen - tious crowd. Then  
 Priests: (Qui - a pec - ca - vi ni - mis...)

Gm D Gm Cm B♭/D D  
 tell me, Ma - ri - a, why I see her danc - ing there,

Пример 36. Песня горгулий Виктора, Гюго и Лаверн «Такой парень, как ты» (англ. — «A Guy Like You») из анимационного фильма «Горбун из Нотр-Дама» (1996). Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

**A GUY LIKE YOU** 73

Music by ALAN MENKEN  
Lyrics by STEPHEN SCHWARTZ

*Moderately*

*mf playfully*

*Freely*

Hugo: Par - is, the cit - y of lov - ers is glow - ing this

eve - ning. True, that's be - cause it's on

fi - re but still, there's "I'a - mour."

*rit.* *al tempo*

The musical score is presented in a standard format with a grand staff (treble and bass clefs) and guitar chord diagrams above the notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into sections with tempo markings: 'Moderately' and 'Freely'. The first system shows the piano introduction with a 'mf playfully' dynamic. The second system begins the vocal line for Hugo, with lyrics 'Hugo: Par - is, the cit - y of lov - ers is glow - ing this'. The third system continues the vocal line with lyrics 'eve - ning. True, that's be - cause it's on'. The fourth system concludes the vocal line with lyrics 'fi - re but still, there's "I'a - mour."'. The piano accompaniment includes various chord voicings such as G, D/G, C/G, Am/D, G, D/G, C/G, Am/D, Gmaj9, G6, Gmaj7, Am/G, G, D/G, C/G, Em7, Gmaj7/A, A9, D7sus, D7, C/E, and D7/F#. The score also includes dynamic markings like 'rit.' and 'al tempo'.

Пример 37. Фрагмент Песни горгулий Виктора, Гюго и Лаверн «Такой парень, как ты» (англ. — «A Guy Like You») из анимационного фильма «Горбун из Нотр-Дама» (1996).

Музыка А. Менкена, слова С. Шварца.

The image shows a musical score for the song "A Guy Like You" from the 1996 animated film "The Hunchback of Notre-Dame". The score is written in G major and 4/4 time. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment.

**System 1:**

- Vocal line:** "uv - a guy. — Who would -n't love a guy like
- Piano accompaniment:** Features chords F#7sus, F#7, Bm7, D/E, and E7. The piano part includes dynamic markings *ff* and *vel*.

**System 2:**

- Vocal line:** "you? Hugo: You got a lot the rest have not, she's got -ta love a guy like you!"
- Piano accompaniment:** Features chords A(add2), E7sus, and A. The piano part includes dynamic markings *vel*.

The score includes guitar chord diagrams for F#7sus, F#7, Bm7, D/E, E7, A(add2), and E7sus. The piano part includes various articulations such as accents (*v*) and dynamic markings (*ff*, *vel*).

Пример 38. Композиция «Это честь всем нам» (англ. – «Honour to as all») из анимационного фильма «Мулан» (1998). Музыка М. Уайлдера, слова Д. Зиппеля.

## Honor to Us All Transcription

from Disney's Mulan

$\text{♩} = 85$

G Dizi

Erhu

Chimes

Bass Guitar

Koto

Koto

Timpani

Glockenspiel 2

Xylophone

Bass Drum

Snare Drum

Chinese Cymbal

Hi-hat

Пример 39. Композиция «Отражение» (англ. — «Reflection») из анимационного фильма «Мулан» (1998). Музыка М. Уайлдера, слова Д. Зиппеля.

The image shows a musical score for the song "Reflection" from the movie "Mulan". The score is written for voice and piano. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "who I am in - side? When will my re". The piano part includes markings for "rit." (ritardando) and "a tempo".

who I am in - side? When will my re

*rit.* *a tempo*

Пример 40. Фрагмент композиции «Верный своему сердцу» (англ. — «True to your Heart») из анимационного фильма «Мулан» (1998). Музыка М. Уайлдера, слова Д. Зиппеля.

by, I know at once that you were meant for me. Deep

The first system of the musical score features a vocal line in the treble clef and piano accompaniment in the grand staff. The lyrics are: "by, I know at once that you were meant for me. Deep". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

in my soul, I know that I'm your des - ti - ny. Though

The second system continues the melody and accompaniment. The lyrics are: "in my soul, I know that I'm your des - ti - ny. Though". The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern.

**E<sup>7</sup>**  
you're un - sure, why fight the tide? Don't

The third system begins with a guitar chord diagram for E7. The lyrics are: "you're un - sure, why fight the tide? Don't". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

**F<sup>7</sup>**  
think so much, let your heart de - cide. Ha -

The fourth system begins with a guitar chord diagram for F7. The lyrics are: "think so much, let your heart de - cide. Ha -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Пример 41. Фрагмент композиции «Я сделаю из тебя человека» (англ. — «I'll Make a Man Out of You») из анимационного фильма «Мулан» (1998). Музыка М. Уайлдера, слова Д. Зиппеля.

**I'LL MAKE A MAN OUT OF YOU** 1  
 from Walt Disney Pictures' MULAN

Music by MATTHEW WILDER  
 Lyrics by DAVID ZIPPER

Steadily

A5 G5 Em D/F# G

Shang: Let's get down to bus -  
 Tran - quil as a for -

D/F# G Am D

'ness to de - feat the Hons. —  
 est. but on fire with - in. —

Em D/F# G D/F# G Am D/F#

Did they send me daugh - ters when I asked for sons? —  
 Once you find your cen - ter you are sure to win. —

Пример 42. Песня «Два мира» (англ. — «Two Worlds») из анимационного фильма «Тарзан» (1999). Автор музыки и поэтического текста Ф. Коллинз.

**Two Worlds**  
Tarzan

Phil Collins

$\text{♩} = 62$

Put your faith in what you most be - lieve in.

Two worlds, one fam - i - ly. Trust your heart, let

fate dec-ide to guide these lives we see.

A par - a - dise un - touched by man

With in this world bles - sed with love.

Пример 43. Композиция «Сын человеческий» (англ. — «Son of Man») из анимационного фильма «Тарзан» (1999). Автор музыки и поэтического текста Ф. Коллинз.

## SON OF MAN

Words and Music by  
PHIL COLLINS

Uptown Presents TARZAN™ The Broadway Musical

*f*

*mf*

*mf*

**MALE SOLO:**

Oh, the pow - er to be strong

and the wis - dom to be wise,

Chord diagrams: D, Bm7, Gmaj7, A5, D5, Bm7.

Пример 44. Композиция «Разрушая лагерь» / дословно: «Мусор в лагере» (англ. — «Trashin' The Camp») из анимационного фильма «Гарзан» (1999). Автор музыки и поэтического текста Ф. Коллинз.

## Trashin ' The Camp

Arranged by Nic Marshall

For FHS Sinfonia

Written by Phil Collins

$\text{♩} = 200$  (Eighth Note Swing)

Soprano

Alto *mf*

Tenor

Drumset *mp*

7

Pno.

Pno.

Pno.

D. Set

*mf*

dah dah 'n doo\_ dah\_

Shoo be doo dah be dah doo be doo dah be

Пример 45. Композиция «Ты останешься в моем сердце» (англ. — «You'll Be in My Heart») из анимационного фильма «Тарзан» (1999). Автор музыки и поэтического текста Ф. Коллинз.

Words and Music by  
PHIL COLLINS

Moderately

$\text{♩} = 94$

$F \sharp^5$

$mf$

Come stop your cry - ing, - it will be all right. Just take my hand,

hold it tight. I will pro - tect you from all a - round \_ you.

$B^5$

Пример 46. Композиция «Я все еще здесь» (англ. — «I'm Still Here») из анимационного фильма «Планета сокровищ» (2002). Автор музыки и поэтического текста Д. Ржезник.

## I'm Still Here (Jim's Theme)

From Disney's *Treasure Planet*

Words and Music by  
John Rzeznik

Moderately Slow Rock (♩ = 80)

I hit a ques - tion... to the world not an an - swer, to be  
heard or a mo - ment that's hold... in your arms. And what do you think you'd ev - er  
say? I won't is - ten... an - y - way... You'll re - move me and I'll never be what you want me to

Пример 47. Фрагмент композиции «Я все еще здесь» (англ. — «I'm Still Here») из анимационного фильма «Планета сокровищ» (2002). Автор музыки и поэтического текста Д. Ржезник.

The image displays a musical score for the song "I'm Still Here" from the animated film "Treasure Planet". The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "world is still sleep-ing while I keep on dream-ing for me and their words are just whis-pers and lies that I'll ne-ver be-lieve... And I want a mo-ment to be real. Want to touch things I don't feel. Want to hold on and feel I be-long And how can the world want me to".

40 world is still sleep-ing while I keep on dream-ing for me and their

43 words are just whis-pers and lies that I'll ne-ver be-lieve...

46 And I want a mo-ment to be real. Want to touch things I don't

53 feel. Want to hold on and feel I be-long And how can the world want me to

Пример 48. «Песня для Лило» (гавайск. — «He Mele no Lilo») из анимационного фильма «Лило и Стич» (2002). Автор обработки народной гавайской «Песни имени для Калакуйя» (гавайск. — «Mele Inoa no Kalakaua») — Марк Кеали Хоомалу.

## HE MELE NO LILO

Words and Music by ALAN SILVESTRI  
and MARK KEALII HO'OMALU

**Moderately fast** (♩ = 120)  
Lead vocal:  
Children's Chorus:  
N.C.

Ma - ha - lo nu - i la Ke A - li' - i' - wa - hi - ne, i 'o Li - li' - u - la -  
ke Ka - i - ni u Ha - wai' ku i ka me -

ni 'O ku Wu hi ku nu Ka pi - pi - u mai u ke a - na nu - a - e - ke nu - e Nu  
ku i ke Ka - la - u - - Na ha - a - lo - ha

wai - he - u - lu - nu i ka ha - li - ke - e - le - e li - e E na - na na ma - ka i  
Ma - u - lo a - u - u lu - na ma - I ka la -

1

Пример 49. Песня «Великие духи» (англ. – «Great Spirits») из анимационного фильма «Братец Медвежонок» (2003). Автор музыки и поэтического текста Ф. Коллинз.

## GREAT SPIRITS

Words and Music by  
PHIL COLLINS

**Moderately** (♩ = 100)  
C sus2/f

When the

3

C C/Bb

earth was young and the air was sweet and the  
wis- dom to pass to each oth- er, and give us

5 Am7 F

moun- tains kissed the sky, in the  
strength, so we un- der- stand that the

7 C C/Bb

great be- yond with its man- y paths, man and  
things we do, the choic- es we make give di-

Пример 50. Песня «Смотри сквозь мои глаза» (англ. — «Look Through My Eyes») из анимационного фильма «Братец Медвежонок» (2003). Автор музыки и поэтического текста Ф. Коллинз.

## LOOK THROUGH MY EYES

from BROTHER BEAR

Words and Music by  
PHIL COLLINS

Moderately, in 1

There are things in life you'll learn and

oh, in time you'll see,

'cause out there some-where it's all wait-ing

if you keep be-liev-ing

Пример 51. Песня «Преображение» (англ. — «Transformation») из анимационного фильма «Братец Медвежонок» (2003). Автор музыки и поэтического текста Ф. Коллинз.

## TRANSFORMATION

Words and Music by  
PHIL COLLINS

**Moderately** (♩ = 100)  
C<sub>sus2</sub>

*mf*

Ma - ling - ah  
Ma - ling - a

4

5 F/C

2

kee - nu - tah - moon Ir - oo - see ho - tah - moon  
ki - nu - taa - mun Irr - u - sill ua - ta - mun

7 Am7 Bm Asus

4

Na - lu - roon - ya kee Nah - lag - nee - soon -  
Na - lu - ru - ŋa kii Naa - la - ŋni - su -

10 G F

yahk - soo - teen Kah ee - li - so - tee gee - seev - see.  
ŋai - qsu - tin Ka, iI - i - sau - ti gi - siiv - si

Пример 52. Песня «Настоящее ушло» (англ. — «Real Gone») из анимационного фильма «Тачки» (2006). Авторы музыки Ш. Кроу, слова Д. Шенкса.

## REAL GONE

Words and Music by SHERYL CROW  
and JOHN SHANKS

Moderately fast (♩ = 100)

D F G D F C D F G

*f*

4 D F C D F G D F C

I'm A mer - i - can made, Bud Light Chev - ro - let. My  
driv - ing this road for a night - y long time, pay -

7 D F G D F C

ma - ma taught me wrong from right. I was  
- ing no mind to the signs. Well, this

9 D F G

born in the south; some - times I  
neigh - bor - hood's changed; it's all been

Пример 53. Песня «Трасса 66» (англ. — «Route 66») из анимационного фильма «Гачки» (2006). Автор музыки и поэтического текста Б. Труп.

(Get Your Kicks On)  
ROUTE 66!

Words and Music by  
BOBBY TROUP

Medium Tempo

If you — ev - er plan to mo - tor west — Travel my way take the

high-way that's the best. — Get your kicks on ROUTE SIX-TY-SIX! —

It winds — from Chi - ca - go to L. A., — More than two — thou-sand

miles all the way. — Get your kicks on ROUTE SIX-TY-SIX! —

Пример 54. Джазовый стандарт, использованный в песне «Трасса 66» (англ. — «Route 66») Б. Трупа.

## Rout 66

Bobby Troup

**A** F6 Bb9 E F6 F7

If you ev-er plan to mo - lar west, Try-cl

5 Bb9 F6

my way, take the high-way that's the best. Get your

9 Gm7 C9 F A<sup>dim</sup>7 Gm7

kiks on Rou-te Six - ty six! It

**A'** F9 Bb9 E F F7

13 winds from Chi - en - go to L. A., more than

17 Bb9 F6

two thou-sand miles all the way. Get your

21 Gm7 C9 F A<sup>dim</sup>7 Gm7 C7

kicks on Rou-te Six - ty - six! Now you

**B** F7 Bb9 F F9

25 go thru Saint Looey and Lop - lin, Missou-ri and Ok-lu-ho ma Ci-ty is nigh - ty pee-ty You'll see

29 Bb9 F7

A - ma - ril - lo; Ga - lup, New Me - xi - co;

33 Gm C9 Gm7 C9 F F<sup>dim</sup>7 Gm7 C7

Flagstaff, A - ri - zo - no; don't for-get Wi - no - na. Kingman, Barslow, San Bernar - di - no. Won't

Пример 55. Песня «Ш-бум» / «Жизнь могла быть мечтой» (англ. — «Sh-Boom»), 1954 г., вошедшая в музыкальный ряд анимационного фильма «Тачки» (2006). Авторы музыки и поэтического текста солисты группы «Аккорды» (англ. — «The Chords») Д. Кейс, У.Эдвардс, Клод и Карл Фистеры, Ф. Макрей.

## Sh-Boom

Arr. Charles Romano

$\text{♩} = 130$  Swing

Tenor 1  
Life could be a dream life could be a dream doo doot doot doot sh-boom.

Tenor 2  
Life could be a dream life could be a dream doo doot doot doot sh-boom.

Baritone  
Life could be a dream life could be a dream doo doot doot doot sh-boom.

Bass  
Life could be a dream life could be a dream doo doot doot doot sh-boom.

5  
T1. Oo... sh - boom oo oo... sh -

T2. Life could be a dream if I could take you up in pa-radise up a-bove

Bar. Oo... sh - boom oo oo... sh -

B. Oo... sh - boom oo oo... sh -

Пример 56. Кавер-версия песни «Жизнь-автострада» (англ. — «Life is a Highway») Т. Кокрана из альбома «Безумный безумный мир» («Mad Mad World», 1991), вошедшая в саундтрек анимационного фильма «Тачки» (2006) в аранжировке для группы «Рустикаль Флаттс» [«Rascal Flatts»].

## Life is a Highway

Cars

Composed by Tom Cochrane  
Reproduced by the Rascal Flatts  
Arranged by 27thchickenman

$\text{♩} = 103$

5

10

15

20

26

Пример 57. Песня «Наш город» (англ. — «Our Town») из анимационного фильма «Тачки» (2006). Автор музыки и поэтического текста Р. Ньюман.

## Our Town

Рэйчел Ньюман

Рэйчел Ньюман

Умеренно медленно

The musical score for "Our Town" is presented in a piano arrangement. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Умеренно медленно" (Moderato). The score is divided into five systems, each with guitar chord diagrams above the treble clef staff and piano dynamics (p) below the bass clef staff.

**System 1 (Measures 1-4):** Chords: D, G/D, D, G/D, D. Dynamics: p.

**System 2 (Measures 5-8):** Chords: A7(no3), D. Dynamics: p.

**System 3 (Measures 9-12):** Chords: G/D, D, G/D, D. Dynamics: p.

**System 4 (Measures 13-15):** Chords: Bb dim, Gm/A, D, Dmaj7(no3). Dynamics: p.

**System 5 (Measures 16-18):** Chords: G/D, Dmaj7(no3), G/D. Dynamics: p.

Пример 58. Кульминационная зона песни «Наш город» (англ. — «Our Town») из анимационного фильма «Тачки» (2006). Автор музыки и поэтического текста Р. Ньюман.

2

D A D Em/D D

Long a-go. but not so ver-y long a-go.

23

G A D Em/D D

the world was dif-frent, oh yes, — it was.

27

A Em Em/D Bm

You set-tled down and you built a town and made it there and you watched it grow.

31

A D/G A(add2)

It was your town.

Пример 59. Песня «Найди себя» (англ. — «Find Yourself») из анимационного фильма «Тачки» (2006). Автор музыки и поэтического текста Б. Пейсли.

## Find Yourself

Брод Пейсли

Брод Пейсли

Умеренно медленно

A(add2) B7 E

A(add2) B7 E

When you

A(add2) E

find your-self in some fur-off place and it  
 make new friends in a brand-new town and you  
 meet the one that you've been wait-ing for, and she's

A(add2)

cause us you to re-  
 start to think a-bout  
 ev-ry-thing that you

Пример 60. Кульминационная зона песни «Найди себя» (англ. — «Find Yourself») из анимационного фильма «Тачки» (2006). Автор музыки и поэтического текста Б. Пейсли.

The image shows a musical score for the song "Find Yourself" from the movie "Cars". It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "find your self, yeah, that's when you find your self. Well, you go through life so sure of where you're head - log, and you wind up lost, and it's the best thing that could have hap - pered. When you". The score includes guitar chord diagrams for E/A, B, E, A, B, C#m7, A, F#m, B, and Bm#2. The piece concludes with a "D.S. al Coda" instruction and a "3. Solo ends" marking.

find your self, yeah, that's when you find your self. Well, you go  
 through life so sure of where you're head - log, and you  
 wind up lost, and it's the best thing that could have hap -  
 pered. When you

*3. Solo ends*

*D.S. al Coda*

Пример 61. Песня «Другой верующий» (англ. — «Another Believer») из анимационного фильма «В гости к Робинсонам» (2007). Автор музыки и поэтического текста Р. Уэйнрайт.

**Another Believer**  
 From "Meet the Robinsons"  
Followed a version of the vocal piece that

Rufus Wainright  
 Arr. Miguel Vazquez-Barragan

♩ = 95

[A]

The musical score is written for a choir with the following parts and lyrics:

- Voice:** Hello I got
- Soprano 1:** Ah he-ll-o
- Soprano 2:** Hello Hello
- Alto 1:** He-ll-o he-ll-o he-ll-o he-ll-o he-ll-o he-ll-o
- Alto 2:** da-da da da da
- Tenor 1:** Hello Ah he-ll-o
- Tenor 2:** Hello Hello
- Baritone:** da-da he-ll-o he-ll-o he-ll-o he-ll-o he-ll-o da
- Bass:** da da

Примеры 62. Песня «Где сейчас твое сердце?» (англ. — «Where Is Your Heart At?») из анимационного фильма «В гости к Робинсонам» (2007). Автор музыки и поэтического текста Р. Уэйнрайт.

## WHERE IS YOUR HEART AT?

Words and Music by  
RUFUS WAINWRIGHT

Moderately fast Swing, swing

$\text{♩} = 185$

**F7sus**

*mf*

**Edim<sup>7</sup>/F**

**Dm<sup>7</sup>** **G7(b9)** **Cm<sup>7</sup>** **F7(b9)(b11)** **E1maj7**

You ask me  
Your sad - dened

o - ver  
flip - flops

and are o - ver  
and in the o - ver,

and hid - den  
and in the o - ver,

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 4/4 time, marked 'Moderately fast Swing, swing' with a tempo of 185. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The piano part features a steady swing rhythm with chords and moving lines in both hands. The vocal melody enters in the third system, with lyrics: 'You ask me / Your sad - dened'. The fourth system continues the piano accompaniment and includes the lyrics: 'o - ver / flip - flops' and 'and are o - ver / and in the o - ver,'. The fifth system concludes the piano part with the lyrics: 'and hid - den / and in the o - ver,'. Chord diagrams are provided for several chords: F7sus, Edim7/F, Dm7, G7(b9), Cm7, F7(b9)(b11), and E1maj7.



Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>  
 "Have you seen my pea - cock feath - ered hat?"  
 pock - ets of your vel - vet dress - ing gown.

E<sup>7</sup> maj<sup>7</sup>  
 If it was un - der  
 Your dia - mond cuff - links

Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)(b<sup>13</sup>) Cm<sup>7</sup>  
 a four - leaf clo - ver, I'd be on the lawn \_  
 are hid - den in the ruf - fles of your silk \_

F<sup>7</sup> B<sup>b</sup> Cm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>dim<sup>7</sup> B<sup>b</sup><sup>7</sup>/D  
 look - ing shirt for that.  
 white shirt from town.

Пример 63. Песня «Будущее уже наступило» (англ. — «The Future Has Arrived») из анимационного фильма «В гости к Робинсонам» (2007). Музыка Д. Эльфмана, Н. Уилера и Т. Риттера. Поэтический текст Д. Эльфмана.

## THE FUTURE HAS ARRIVED

Words and Music by DANNY ELFMAN,  
NICK WHEELER and TYSON RITTER

Moderately fast  $\text{♩} = 145$

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderately fast' with a metronome marking of 145 quarter notes per minute. The score includes guitar chord diagrams for Ab major, Eb/Ab major, D-flat major, and Eb minor. The lyrics are: '(The fu - ture has ar - rived. The fu - ture has ar - rived. The fu - ture has ar - rived.)'.

(The fu - ture has ar - rived. The fu - ture has ar - rived. The fu - ture has ar - rived.)

fu - ture has ar - rived. The fu - ture has ar - rived.

The fu - ture has ar - rived.)

Пример 64. Тема работа из анимационного фильма «ВАЛЛ-И» (2008). Автор музыки Т. Ньюман.

## Wall-E Main Titles

31

Thomas Newman

Part 1

*mp*

*J-120*

*b* *8va<sup>\*\*\*</sup>*

*p*

*10*

*14*

Пример 65. Песня «Возвращение на землю» (англ. — «Down to Earth») из анимационного фильма «Тачки» (2006). Авторы музыки Т. Ньюман и П. Гэбриэл, поэтического текста — П. Гэбриэл.

## DOWN TO EARTH

Music by THOMAS NEWMAN  
and PETER GABRIEL  
Words by PETER GABRIEL

Moderately slow, in 1, swing

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of music. The first system shows the piano introduction with a tempo marking of 'Moderately slow, in 1, swing' and a metronome marking of quarter note = 40. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal line, starting with the lyrics 'Did you'. The fourth system continues the vocal line with the lyrics 'think that your feet had been bound by what think you'd es - caped from rou - tine by what by \_\_\_'. The fifth system concludes the piano accompaniment.

Chord progressions for the piano part are indicated above the staves:

- System 1: Gm, Eb, C5, A14
- System 2: Bb, C, Bb, C
- System 3: Bb, C, Bb, C
- System 4: Bb, C, Bb, C

Lyrics:

Did you  
think that your feet had been bound by what  
think you'd es - caped from rou - tine by what  
by \_\_\_

B $\flat$  C B $\flat$  C  
 grav - i - ty brings to the ground? Did you De  
 chang - ing the script and the scene?

Gm $^7$  E $\flat$  Gm $^7$   
 feel you were tricked by the fu - ture you picked?  
 -spite all you made of it, you were al - ways a - fraid

E $\flat$  B $\flat$  C B $\flat$   
 Well, come on down.  
 of a change.

C Gm $^7$  E $\flat$   
 You've got a lot don't ap - ply when you're high  
 on your chest; well, you can

Пример 66. Песня «Когда же начнется моя жизнь?» (англ. — «When Will My Life Begin?») из анимационного фильма «Рапунцель: Запутанная история» (2010). Музыка А. Менкена, поэтический текст Г. Слейтера.

**WHEN WILL MY LIFE BEGIN?**  
from *Tangled*

Music by Alan Menken  
Lyrics by Glenn Slater

Moderately fast Rock (♩ = 104)

B(add4) E

B(add4) E

**RAPUNZEL:**

Sev - en in the u - su - al morn - ing line - up.  
Then af - ter lunch, it's puz - zles, and darts and bak - ing...

B(add4) E

Start on the chores... and sweep 'til the floor's all clean.  
pa - pier mâ - ché... a bit of bal - let and chess...

C G

Pol - ish and wax... do laun - dry, and mop, and shine up. Sweep a -  
pot - ter - y and ven - tril - o - quay, cun - die - mak - ing... then I'll

Пример 67. Ария Матушки Готель «Мать лучше знает» (англ. — «Mother Knows Best») из анимационного фильма «Рапунцель: Запутанная история» (2010). Музыка А. Менкена, поэтический текст Г. Слейтера.

Moderately, with freedom  
♩ = 96 C<sup>7</sup>

mp

Mother (spoken):

You want to go outside? Why Rapunzel...

(sung:)

Look at you, as fragile as a flower, still a lit-tle sap-pling, just a sprout.

You know why we stay up in this tow-er? That's right, to keep you

safe and sound, yes. Guess I al-ways know this day was com-ing,

know that soon you'll want to leave the nest. Soon, but not yet,

trust me, pet. Mother knows best.

Mother knows best, lis-ten to your Mother.



Пример 69. Песня «То, что я хочу» (англ. — «Something That I Want») из анимационного фильма «Рапунцель: Запутанная история» (2010). Музыка и поэтический текст Г. Поттер.

## SOMETHING THAT I WANT

Music and Lyrics by  
GRACE POTTER

**Moderately fast** (♩ = 168)

She's a girl with the  
He's been living in a

best in - ten - tions;  
pure il - lu - sion.

he's a man of his own in - ven - tion.  
She's gon - na come to her own con - clu - sion.

Пример 70. Хоровая песня «Вуэли» (англ. — «Vuelie») из анимационного фильма «Холодное сердце» (2013). Музыка Ф. Фьелхайма, К. Бека.

### Vuelie

*from Disney's "Frozen"*

By Frode Fjellheim, Christophe Bock  
Arranged by Eric Knechtges

Joyfully  $\frac{3}{4} = 76$   
*p*

na na na hei - a na na hi ja na

na hei - a hei - a na ja no - a ha na hei o no a na

na na ha na ha ba ja  
na no ha na ha ba ja

na na na hei - a na na hi ja na na hei - a hei - a na ja

na ba ja na  
ha ha ja na na ba na ha ha ja  
ha ha ja na na ha na ha ha ja

no - a ha na hei o no a na na na na hei - a na na hi ja na

Пример 71. Мужская хоровая песня «Холодное сердце» (англ. — «Frozen Heart») из анимационного фильма «Холодное сердце» (2013). Музыка и слова Р. Лопес и К. Андерсон-Лопес.

Dirge-like  
 ♩ = 80 N.C.  
*p*

(Percussion)

$D^5$

Born of cold and win-ter air and moun-tain rain com - bin - ing, this

ic - y force both foul and fair has a fro - zen heart worth

$A^5$

min - ing. So, cut through the heart, cold and clear.

*mf*

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Frozen Heart'. It consists of four systems of music. The first system is a piano introduction with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It includes a tempo marking of ♩ = 80, a 'Dirge-like' mood, and a 'N.C.' (No Chords) instruction. The piano part is marked 'p' and includes a '(Percussion)' instruction. The second system begins the vocal melody with the lyrics 'Born of cold and win-ter air and moun-tain rain com - bin - ing, this'. It features a guitar chord diagram for D5. The third system continues the vocal melody with lyrics 'ic - y force both foul and fair has a fro - zen heart worth'. The fourth system concludes the vocal phrase with lyrics 'min - ing. So, cut through the heart, cold and clear.' and includes a guitar chord diagram for A5 and a dynamic marking of 'mf'. The piano accompaniment throughout the piece features a steady, rhythmic pattern in the bass line.

Strike! for love and strike for fear. See the beauty sharp and sheer.

Split the ice a part, and break the frozen

Faster  
♩ = 100

heart. Watch your step! Let it go! Rr -

-hyup! Ho! Watch your step! Let it go!

Пример 72. Песня «Хочешь слепить снеговика?» (англ. — «Do You Want to Build a Snowman?») из анимационного фильма «Холодное сердце» (2013). Музыка и слова Р. Лопес и К. Андерсон-Лопес.

. = 144  
 : = 144

The musical score is divided into three systems. The first system shows the Choir and Piano parts. The second system shows the Ch. (Chorus) and Pno. (Piano) parts. The third system shows the Ch. and Pno. parts with lyrics.

Choir

Piano

Ch.

Pno.

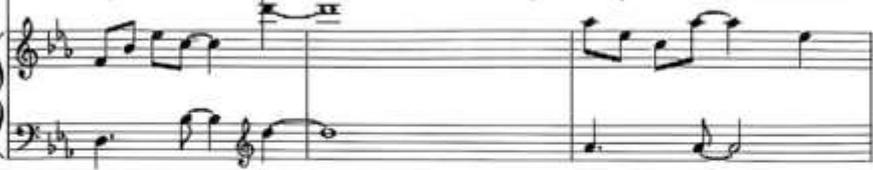
Ch.

Pno.

Do You wan na build a snow man Come On Let's Go And

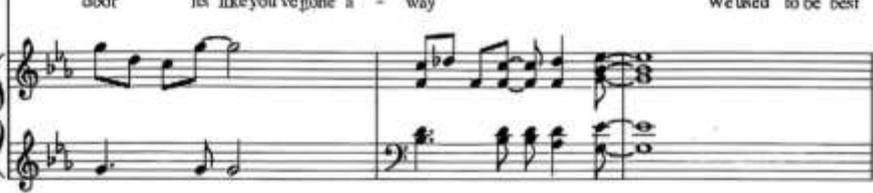
11

Ch.  Play I Nev-er see you an - y-more come out the

Pno. 

14

Ch.  door its like you've gone a - way We used to be best

Pno. 

17

Ch.  bud-dies and now we're not I wish you would tell me why

Pno. 

Пример 73. Дуэт Анны и Эльзы «Впервые за всю вечность» (англ. — «For the First Time in Forever») из анимационного фильма «Холодное сердце» (2013). Музыка и слова Р. Лопес и К. Андерсон-Лопес.

# FOR THE FIRST TIME IN FOREVER <sup>1</sup>

from FROZEN

Music and Lyrics by KRISTEN ANDERSON-LOPEZ  
and ROBERT LOPEZ

With excitement

*mf*

*With pedal*

*Fsus* *F/C* *Fsus* *F/C*

*Fsus* *F/C* *F* *Bb/F*

ANNA: The win-dow is o - pen! So's - that door! - I

*Fmaj7* *Bb/F* *F* *F/A*

did - n't know they did that an - y - more. - Who knew we owned - eight thou - sand sil - ad

*C* *Csus* *C* *Csus* *C* *F* *Bb/F*

plates? For years I've roamed - these emp - ty halls. -

Пример 74. Дуэт Анны и Ганса «Любовь — это открытая дверь» (англ. — «Love Is an Open Door») из анимационного фильма «Холодное сердце» (2013). Музыка и слова Р. Лопес и К. Андерсон-Лопес.

from Disney's Animated Feature FROZEN  
**LOVE IS AN OPEN DOOR**

For 2-Part\* and Piano

Duration: ca. 2:10

Arranged by  
 MAC HUFF

Music and Lyrics by KRISTEN ANDERSON-LOPEZ  
 and ROBERT LOPEZ

Moderately, with a cheesy groove (♩ = 100)

Piano *mf*

D Dsus/F# D/G A7sus D Dsus/F#

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a series of chords: D, Dsus/F#, D/G, A7sus, D, and Dsus/F#. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Part I *mf* 5

Part II

All my life has been a se-ries of doors, in my face, and then

Part I is a vocal line starting with a measure rest, followed by a melodic line. Part II is a vocal line with lyrics. A box with the number 5 is placed above the first measure of Part I.

D/G A7sus D Dsus/F# D/G A7sus

The piano accompaniment for the first vocal line consists of two staves. The right hand plays chords: D/G, A7sus, D, Dsus/F#, D/G, and A7sus. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

sud-den - ly, I bump in - to you!

The second vocal line consists of two staves. The top staff has a melodic line with lyrics. The bottom staff is empty.

D Dsus/F# Em7(add4) A7sus

The piano accompaniment for the second vocal line consists of two staves. The right hand plays chords: D, Dsus/F#, Em7(add4), and A7sus. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Пример 75. Песня принцессы Эльзы «Отпусти и забудь» (англ. — «Let it go») из анимационного фильма «Холодное сердце» (2013). Музыка и слова Р. Лопес и К. Андерсон-Лопес.

From the Walt Disney Pictures and Walt Disney Animation Studios film **Frozen**

## LET IT GO

(Movie Version)

Music and Lyrics by  
KRISTEN ANDERSON-LOPEZ  
and ROBERT LOPEZ

Halftime feel, mysterious ♩ = 69

*mp*  
*with pedal*

Fm D4maj7(no3) E4sus2 B4sus4 B4m

Fm D4maj7(no3) E4sus2 B4sus4 B4

The

Fm D4maj7 E4

snow glows white on the moun-tain to - night, not a foot - print \_\_\_\_\_ to be seen, \_\_\_\_\_

B4sus4 B4m Fm D4maj7 E4

A king-dom of i - so-la - tion, and it looks like I'm the queen. \_\_\_\_\_

2

B $\flat$ sus4 B $\flat$  Fm D $\flat$ maj7

The wind\_ is howl - ing like\_ this

E $\flat$  B $\flat$ sus4 B $\flat$ m Fm E $\flat$

swirl-ing storm\_ in - side.\_ Could-n't keep it in.\_ heav-en knows I've\_

B $\flat$ sus4 B $\flat$  E $\flat$

tried.\_ Don't let\_ them in.\_ don't let\_ them see.\_

D $\flat$  E $\flat$

Be the good girl you al-ways have\_ to be.\_ Con - coul\_ don't feel\_

Пример 76. Песня «Дом Тагалоа» («Tulou Tagaloa») из анимационного фильма «Моана» (2016). Музыка и слова Опетайи Фоайи.

## TULOU TAGALOA

Music and Lyrics by  
OPETAIA FOAI

Moderately  
♩ = 110

The musical score is written in F major, 4/4 time, with a tempo of Moderately (♩ = 110). It consists of four systems of piano accompaniment and vocal lines. The piano part features a steady bass line and chords in the right hand. The vocal line is in the treble clef. The lyrics are in F major.

**System 1:** *mf* (piano) *F* (chord)  
 Tu - lou — Tu - lou —

**System 2:**  
 Ta - ga - loa

**System 3:** *F* *Gm F* *C* *F*  
 Sei e va - 'ai ma - i I le tā - tou

**System 4:** *Gm F* *Gm F*  
 la - lo - la - gi Sei e va - 'ai ma - i

Пример 77. Песня Моаны «Как далеко я зайду?» (англ. — «How far I'll go») из анимационного фильма «Моана» (2016). Музыка и слова Лин-Мануэля Миранда.

## HOW FAR I'LL GO

(Alessia Cara Version)  
from MOANA

Music and Lyrics by  
LIN-MANUEL MIRANDA

Moderately

Chord diagrams: E, A, E, F#m, C#m, A, E, F#m.

Lyrics: I've been stand-ing at the edge of the wa-ter long as I can re-mem-ber, nev-er real-ly know-ing why... I wish I could be the per-fect daugh-ter, but I come back to the

Пример 78. Ансамблевая вокальная композиция «Там, где ты» (англ. — «Where You Are») из анимационного фильма «Моана» (2016). Музыка Л.–М. Миранда, О. Фойи, М. Манчина, поэтический текст Л.–М. Миранда.

Modern *mf* **MOANA**

*J = 118*

E E<sup>9</sup> E E<sup>9</sup> E E<sup>9</sup>

A B E E/A

*TUI:*

Mo - a - na! Make way! Make way!

E A<sup>9</sup> E

Mo - a - na, it's time you knew the vil - lage of Mo - tu - nui is

A B E A<sup>9</sup>

all you need... The danc - ers are prac - tic - ing! They dance... to an an - cient song.

E

OLD SINGERS:

TUI:

Who needs a new song? This old one's all we need. This tra - di - tion is our mis - sion, and Mo -

E/A

E

VILLAGERS:

TUI & VILLAGERS:

- a - na, there's so much to do. Don't trip on the ta - ro root, that's all you need.

(Make way!)

E

TUI:

VILLAGERS:

We share ev - 'ry - thing we make. We joke and we weave our bas - kets, it's

(We make.

Пример 79. Дуэтная композиция Моаны и ее бабушки Талы (англ. — «I Am Moana») из анимационного фильма «Моана» (2016). Музыка Л.–М. Миранда, О. Фойи, М. Манчина, поэтический текст Л.–М. Миранда, О. Фойи.

# I AM MOANA

(Song of the Ancestors)  
from MOANA

Music by LIN-MANUEL MIRANDA,  
OPETAIA FOAI and MARK MANCINA  
Lyrics by LIN-MANUEL MIRANDA  
and OPETAIA FOAI

Moderately, expressively

Am F/A

$\text{♩} = 73$

*mp*

A

TALA:

I know a girl from an is - land. She stands a - part from the crowd.

A<sup>6</sup> E/A

She loves the sea and her peo - ple. She makes her whole fam - 'ly proud.

A Amaj<sup>7</sup>

Some - times \_ the world \_ seems a - gainst you. The jour - ney may leave a scar,

D(maj7)/A E/A

but scars can heal and re - veal just where you are.

A Amaj<sup>7</sup>

The peo - ple you love will change you. The things \_ you have learned will guide you.

D(maj7)/A E/A

And noth - ing on earth can si - lence the qui - et voice still in - side you.

Пример 80. Песня Люсиль «Сена» (фр. — «La Seine») из анимационного фильма «Монстр в Париже» (2011). Музыка и слова М. Шедида.

**La Seine and I**

$\text{♩} = 110$

2

$D_m$

4

$\Lambda D_m$

1. Elle sort de son lit,

$B^b$   $F$   $A$

3

tellement sûre d'elle

La Seine la Seine

**Приложение 2. Фотопримеры**

Рисунок 1. Кадры песни Доджера «Всегда спокоен» / дословно: «Почему я должен беспокоиться?» (англ. — «Why Should I worry?») из анимационного фильма «Оливер и компания» (1988).



Рисунок 2. Кадры дуэта Люмьера (канделябра) и Миссис Потс (чайника) «Будь нашим гостем» / дословно: «Вы наш гость» (англ. — «Be Our Guest») из анимационного фильма «Красавица и чудовище» (1991).



Рисунки 3–4. Кадры песни «Самый лучший друг» / «Друг, как я» (англ. — «Friend Like Me») из анимационного фильма «Аладдин» (1992).



Рисунок 5. Кадр песни Ветра и Бабушки Ивы «Слушай своим сердцем» (англ. — «Listen with your Heart») из анимационного фильма «Покахонтас» (1995).



Рисунок 6. Кадр песни Рэтклифа и английских поселенцев «Копайте, копайте, копайте» (англ. — «Mine, mine, mine») из анимационного фильма «Покахонтас» (1995).



Рисунки 7–8. Кадры песни Покахонтас «Цвета ветра» (англ. — «Colors of the Wind») из анимационного фильма «Покахонтас» (1995).



Рисунок 9. Кадры песни горгулий Виктора, Гюго и Лаверн «Такой парень, как ты» (англ. — «A Guy Like You») из анимационного фильма «Горбун из Нотр-Дама» (1996).



Рисунок 10. Кадр из анимационного фильма «Планета сокровищ» (2002).



Рисунок 11. Кадр из анимационного фильма «ВАЛЛ-И» (2008)



Рисунок 12. Кадр из анимационного фильма «Рапунцель: Запутанная история» (2010). Песня Матушки Готель.



Рисунок 13. Кадр из анимационного фильма «Рапунцель: Запутанная история» (2010). Дуэт Рапунцель и Флинна «Я вижу свет» (англ. — «I See the Light»).



Рисунок 14. Кадр из анимационного фильма «Холодное сердце» (2013). Мужская хоровая песня «Холодное сердце» (англ. — «Frozen Heart»)



Рисунок 15. Кадр из анимационного фильма «Холодное сердце» (2013). Дуэт Анны и Ганса «Любовь – это открытая дверь» (англ. — «Love Is an Open Door»).



Рисунок 16. Кадр из анимационного фильма «Моана» (2016). Вступительные титры. Дуэт Анны и Ганса «Любовь – это открытая дверь» (англ. — «Love Is an Open Door»).



Рисунок 17. Кадр из анимационного фильма «Моана» (2016). Песня Моаны «Как далеко я зайду?» (англ. — «How far I'll go») из анимационного фильма «Моана» (2016). Моана плывет по океану



Рисунок 18. Кадр из анимационного фильма «Моана» (2016). Песня Моаны «Как далеко я зайду?» (англ. — «How far I'll go») из анимационного фильма «Моана» (2016). Моана и Богиня Те Фити, превратившаяся в остров.



Рисунок 19. Кадр из анимационного фильма «Монстр в Париже» (2011)



Рисунок 20. Кадр из анимационного фильма «Монстр в Париже» (2011)



Рисунок 21. Французский рок-музыкант Матье Шедид («М-») на концерте



Рисунок 22. Кадр из анимационного фильма «Монстр в Париже» (2011)

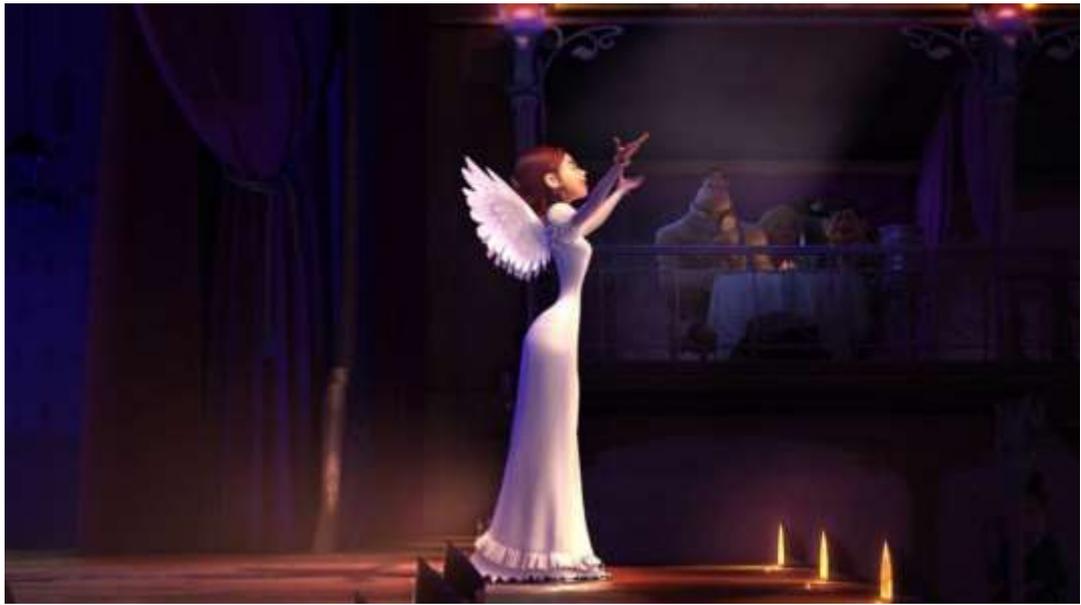


Рисунок 23. Кадр из анимационного фильма «Балерина» (2016)



Рисунок 24. Кадр из анимационного фильма «Балерина» (2016).  
Выступление главной героини в балете «Щелкунчик»



Рисунок 25. Кадр из анимационного фильма «Сказ о Петре и Февронии» (2017).  
песня Февронии «Улетай печаль и горе»

