

На правах рукописи

УДК: 781.6

Титова Татьяна Михайловна

ПОЭТИКА КИНОМУЗЫКИ ДЖЁ ХИСАИСИ

специальность 5.10.3. Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт–Петербург

2026

Работа выполнена на кафедре сольного пения и хорового дирижирования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры сольного пения и хорового дирижирования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»

Зайцева Марина Леонидовна

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию, профессор кафедры музыкального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

Лаврова Светлана Витальевна

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки»

Медведева Юлия Петровна

Ведущая организация:

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «**Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки**»

Защита состоится «3» июня 2026 года в 14 часов на заседании совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000001242_Disser.pdf

Автореферат разослан «__» апреля 2026 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент



Папенина Анастасия Николаевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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

В результате внедрения в сферу искусства медийных технологий изменяется вся система художественного восприятия, трансформируются привычные формы диалога человека с миром искусства. Медиаискусство, как отмечает К.Е. Федорова, испытывает «границы человека как биовида», оно способствует формированию нового типа субъекта восприятия, в котором процесс познания во многом основывается на опыте интересубъективных переживаний¹. Медиатексты, создаваемые в рамках медиаискусства, представляют собой сложные, полижанровые структуры, синтезирующие художественные языки и приемы выразительности различных видов искусства.

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

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

значение музыки и — в целом — аудиальности усиливается и меняется сам механизм соединения аудиального и визуального планов.

Существуют несколько основных направлений использования музыки в анимационном кино. Одно из них, характеризующееся техникой «микки маусинга», связано с первым применением звука в анимации в студии У. Диснея (1930–е г.)². Музыка здесь приобретала значение «слуховой интерпретации, связок и пунктуации», усиления движений героев анимационного фильма³. Иную, выразительную, а не изобразительную, функцию выполняет музыка в отечественных анимационных фильмах, например, в фильмах режиссера Ю. Норштейна. Режиссер формировал сложный художественный образ на основе уникальных методов анимации (многоплановая съемка, применение целлулоидной технологии и проч.), позволяющих создать гибкий ритм движения в кадре, то замедляющийся, то сжимающийся, ускоряющийся. Музыка в его фильмах активно участвует в драматургии фильма, помогая не только создать пространство кадра, но и сформировать «акустический ключ», некий звуковой образ каждого произведения (к примеру, углубляющая киноповествование тема Колыбельной как лейтмотив «Сказки сказок»).

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

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

Различные параметры музыкальной драматургии освещены в многочисленных работах музыковедов В.А. Васиной-Гроссман, А.М. Цукера, Т.Ф. Шак, А.Ф. Мирошкиной. Музыкальный элемент медийного синтеза получил свое освещение в работах последних десятилетий (труды В.Ф. Познина, Ю.Г. Цицишвили, И.И. Югай, К.Н. Рычкова, П.С. Волковой, М.Л. Зайцевой, О.И. Кускашева, С.В. Лавровой

² Асенин С. В. Уолт Дисней / Тайны рисованного киномира. М.: Искусство, 1995. 313 с.

³ Гвон Гюн Гжа Художественно-эстетическая специфика звука в анимационном кино: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. М., 2005. С. 10.

и др.). Многочисленные интервью режиссеров, композиторов создают ценный фонд для изучения особенностей функционирования музыки в системе медиажанров.

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

Вопросы взаимоотношения аудио– и видеорядов в анимационных фильмах затронуты в работах И.П. Иванова-Вано, Н.Г. Кривули, Д.Н. Бабиченко, С.В. Асенина, Д. Голдмарка, Р. Койл, Ж. Сифианоса. Этой же теме посвящено диссертационное исследование Гвон Гюн Гжи, однако в данной работе автором избран по преимуществу киноведческий подход, позволяющий проанализировать типовые соотношения звука и пластики в анимации, выявить в ней значение звуковых технологий. Проблема функционирования музыкальной классики в анимационных фильмах затрагивается в диссертации И.С. Бегизовой. Звуковой эстетике голливудской и европейской анимации первой половины XX века посвящены исследования Т.А. Сапегинной.

Изучение творчества Д. Хисаиси обусловило привлечение трудов по культуре и искусству Японии и других стран Дальневосточного региона. Среди работ, посвященных исследованию различных аспектов художественной и музыкальной культуры стран Дальнего Востока (Япония, Китай, Корея), отметим научные труды У Ген-Ира, М. Риса, В.И. Сисаури, С.В. Айзенштадта, М.Ю. Дубровской, Г.Е. Светлова, Ю.П. Медведевой, М.П. Герасимовой, Ю.Н. Даниловой, В.В. Хомченковой.

Особенности японской анимации и режиссерского искусства Хаяо Миядзаки нашли отражение в научных трудах отечественных и зарубежных исследователей. Среди них отметим монографии Г. Бертона, С.Дж. Нейпир, Х. Маккарти, Р. Гринберга, исследования истории, особенностей и направлений японской анимации Х. Миясита, К. Норриса, З. Далила, Е.И. Катасоновой, Б.А. Иванова, научные статьи С. Ёнэяма, С. Сюнсуке, П. Госсин, Л.Л. Трифионовой, К.И. Одеговой, Н.Б. Афанасова, Е.И. Гусева и Д.Г. Коваленко, М.Л. Теракопьян, М. Курт, Р.Ю. Порозова, посвященные различным аспектам творчества Х. Миядзаки.

Поэтика киномузыки Дзё Хисаиси отражает режиссерскую творческую позицию Хаяо Миядзаки. Итогом работы композитора и режиссера стали произведения, в которых зрительный и музыкальный ряды слились в неразрывном единстве. Композиторский стиль Дзё Хисаиси обладает ярко выраженными чертами, позволяющими узнавать и выделять его

произведения из массы современной киномузыки. Саундтреки, созданные Д. Хисаиси для фильмов Х. Миядзаки, не раз получали статус «культовых». На сегодняшний день произведения Дзё Хисаиси являются важной частью современного музыкального ландшафта. Между тем проблема теоретического осмысления поэтики киномузыки Дзё Хисаиси на сегодняшний день в отечественном музыкознании остается нерешенной. В зарубежной литературе специфике киномузыки Дзё Хисаиси посвящено лишь несколько научных статей и эссе. Это подтверждает актуальность и своевременность исследования поэтики киномузыки Дзё Хисаиси. Отправной точкой проведенного нами исследования стали авторские переводы трудов М. Беллано, О.Р. Русли, М. Лаанинена, П. Суини, а также многочисленных интервью Д. Хисаиси и Х. Миядзаки.

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

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

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

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

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

- 1) проследить историю творческого сотрудничества композитора Дзё Хисаиси и режиссера Хаяо Миядзаки в процессе создания анимационных фильмов;
- 2) вычленить сквозные образы и темы избранных анимационных фильмов, обосновать их художественно-эстетическую и этическую роль в контексте Мульти-Метавселенной Миядзаки — Хисаиси;
- 4) обобщить результаты анализа поэтики киномузыки Дзё Хисаиси, определить ее музыкально-эстетические и стиливые константы;
- 5) обосновать контекстность, интертекстуальность и полистилистичность как ведущие черты поэтики киномузыки Дзё Хисаиси;
- 6) выявить особенности экранного синтеза в фильмах Миядзаки — Хисаиси, выявить роль музыки в раскрытии художественного образа произведений;
- 7) определить особенности тематического развития основных лейтмотивов, смысловую и формообразующую роль лейттембров, лейтинтонаций в киномузыке Дзё Хисаиси;
- 8) обосновать оппозиционный характер соотношения лирического и драматического начал поэтики киномузыки Д. Хисаиси;

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

Теоретико-методологические основы исследования. Теоретической основой исследования стали концепции, изложенные в трудах отечественных и зарубежных ученых (Т.И. Корганова и И.Д. Фролова, Э.Л. Фрид, Т.К. Егоровой, Т.Ф. Шак, И.М. Шиловой, Дж. Хантли, З. Кракауэра, З. Лиссы, Р. Хикмана, М. Кука).

Существенную роль в исследовании играет методология изучения поэтики литературы, при анализе которой в фокусе внимания оказываются «способы, которыми автор добивается своих результатов, а также то воздействие на читателя, которое производит применение этих способов на практике»⁴. Таким образом, специальными вопросами поэтики являются способы построения и комбинирования конструкции художественных произведений, художественные функции поэтических приемов с точки зрения их целесообразности, достижения того или иного художественного эффекта. Анимационные фильмы выдающегося японского режиссера Хаяо Миядзаки рассматриваются нами как нарратив, т.е. высказывание, нацеленное не только на понимание, но и на прочувствование. Опираясь на подход, предложенный Р. Бартом, исследуется в первую очередь не отдельно взятый саундтрек, его логика и структура, а образно-эмоциональные значения музыкальной сферы кинофильма в целом. Таким образом, киномузыка трактуется нами как органичная и неотъемлемая часть кинофильма, тесно взаимосвязанная с другими составляющими фильма (визуальным, шумовым и др.). Кроме того, киномузыка определяется нами как синестезийный комплекс эмоционально-чувственных воздействий, заложенный в основе художественно-поэтического метода композитора.

В анализе музыкальной поэтики киномузыки Дзэ Хисаиси использован содержательно-смысловой подход. Такой метод связан с изучением музыкального произведения с точки зрения его образно-эмоциональных значений, с позиции «устремленности сквозь образные значения к предельному смыслу» или «аналитической устремленности к выражению духовных ценностей мира и жизни, бытийно-мировоззренческих универсалий, проявленных в музыкальном содержании»⁵. В русле содержательно-смыслового подхода наиболее значимыми в рамках данного исследования стали работы В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, В.Н. Холоповой, Л.П. Казанцевой.

Методы исследования. В диссертации применен комплекс методов, обеспечивших решение поставленных задач. В исследовании были применены как традиционные музыковедческие методы, так и методы

⁴ Кабыкина Ю. В. Поэтика литературы // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Литературоведение: Реферативный журнал. 2006. Сер. 7. С. 29.

⁵ Ермакова С. С. О трактовке музыкальной поэтики в отечественном музыкознании // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2017. № 3 (70). С. 6.

структурного и режиссерского анализа саунда фонограммы как комплекса художественных средств. Использование данных методов в исследовании позволило выявить динамику композиторского и режиссерского подходов в творческом тандеме Дзё Хисаиси и Хаяо Миядзаки, определить соотношение традиционного и новаторского в киномузыке Дзё Хисаиси.

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

— музыкальная партитура рассматривалась не только в её взаимосвязи с визуальным рядом картины, но и в контексте индивидуального композиторского творчества, диалога режиссёра и композитора, национальных и исторических условий развития кинематографа, выявляя в творчестве мастера «подлинность уровня настоящей поэзии»⁶;

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

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

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

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

Материал исследования: музыка Дзё Хисаиси к анимационным фильмам режиссера Хаяо Миядзаки «Навсикая из Долины ветров» (1984 г.), «Небесный замок Лапута» (1986 г.), «Мой сосед Тоторо» (1988 г.), «Унесенные призраками» (2001 г.), «Ходячий замок Хаула» (2004 г.), «Ветер крепчает» (2013 г.).

Положения, выносимые на защиту:

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

2) Мифопоэтическая основа анимационных фильмов Х. Миядзаки является отражением философских взглядов режиссера, стремящегося раскрыть острые проблемы современности на примере анимационных антиутопий («Навсикая из Долины ветров»), экотопий («Небесный замок

⁶ Абдоков Ю. Б. Киномузыка Бориса Чайковского: «тембровая оптика» и «визуальная акустика» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 112.

Лапута»), драматических антивоенных историй («Ходячий замок Хаула») и найти выход из цивилизационного тупика в обращении к опыту мифологических и сказочных историй.

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

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

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

- художественного стиля (романтизм — экспрессионизм),
- жанра (вальсовость, песенность — маршевость),
- метроритма (рубато — жесткость регулярной пульсации),
- тембра (естественные тембры инструментов симфонического оркестра и фольклорной традиции — электронные инструменты).

5) Основными чертами поэтики киномузыки Д. Хисаиси является ее контекстность, обусловленная видеорядом и монтажным ритмом, интертекстуальность и полистилистика, проявляющиеся во введении в кинопартитуру музыкальных цитат–символов для расширения образно–эмоционального пространства сцены, формирования в ней широкого ассоциативного шлейфа, в тембральной эклектике, чередовании фрагментов академического звучания симфонического оркестра с эпизодами в джазовой или фольклорно–этнической оркестровке, с привлечением электронных

инструментов. Интертекстуальность и полистилистичность киномузыки Д. Хисаиси тесно переплетаются с феноменом мультикультурализма в режиссерской работе Миядзаки. Такое сочетание способствует созданию уникальных образцов японской анимации, отличающихся органичным синтезом национального и наднационального.

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

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

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

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

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

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

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

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

— проанализирована система лейтмотивов и выявлена ее роль в музыкальной драматургии избранных анимационных фильмов

с привлечением фрагментов клавиров Д. Хисаиси, большинство из которых подробно изучены впервые;

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

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

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

Теоретическая значимость исследования обусловлена введением в научный обиход ранее неизученных сведений об основных принципах создания оригинального саундтрека к аниме на примере анимационных фильмов режиссера Хаяо Миядзаки и композитора Дзё Хисаиси. Впервые проведена аналитическая работа, которая позволила выявить методы работы композитора над музыкальной партитурой анимационного фильма, позволяющие добиться композиционного единства, расширить смысловое пространство звукового ряда (использование системы лейтмотивов и лейттембров, введение цитат-символов и др.). Обосновано, что интертекстуальность и полистилистичность музыкальной партитуры Хисаиси тесно переплетаются с феноменом мультикультурализма в режиссерской работе Миядзаки, что способствует созданию уникальных образцов японской анимации, отличающихся органичным синтезом национального и наднационального. Теоретическое значение работы заключается также в том, что в ней намечены пути дальнейшего изучения стратегий развития японского анимационного искусства, выявления специфики взаимодействия музыкального и визуального планов анимационного текста, определения концептуальных основ его музыкальных элементов.

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

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

Апробация результатов исследования. Результаты исследования получили апробацию в процессе занятий со студентами на кафедре сольного пения и хорового дирижирования Института «Академия имени Маймонида». Основные положения исследования изложены на следующих

международных научных конференциях: «Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы» (г. Москва, 2020 г.); «Музыкознание: искусство, культура, образование» (г. Москва, 2023 г.).

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

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

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы и раскрыта степень ее изученности. Установлены объект и предмет исследования, основная цель и круг задач, определена теоретико-методологическая база, приведены положения, выносимые на защиту, обоснованы новизна и достоверность исследования, его теоретическая и практическая значимость, даны сведения об апробации результатов диссертационной работы, изложена структура диссертации.

В **Первой главе «Основные черты функционирования музыки в условиях медийного синтеза»** проанализированы и обобщены попытки осмысления в области филологии, культурологии, искусствоведения и музыковедения центральных для данного исследования понятий медиакультура и медиатекст. Освещены основные научные подходы к анализу и типологии киномузыки, дана характеристика основных композиторских техник, методов и приемов в киномузыке XX–XXI веков. Выявлены актуальные вопросы в сфере взаимодействия музыки и изображения в мультипликационном фильме, обобщены основные точки зрения на функции музыки в структуре анимационного фильма.

В **параграфе 1.1. «Экранный синтез. Проблематика функционирования музыки в системе медиатекста»** показано, что медиакультура XX–XXI веков привлекает пристальное внимание современных ученых. Отмечено, что особый интерес представляет «ее эстетический, психологический, социокультурный потенциал и характер влияния медиажанров на процессы формирования нравственных и культурных ценностей современного человека»⁷. Определено, что

⁷ Зайцева М. Л., Титова Т. М. Художественно-эстетическая специфика использования фортепиано в акустическом пространстве киномузыки Джо Хисаиши // Траектория науки. 2016. № 12 (2). С. 7.1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvenno-esteticheskaya->

медиакультура является комплексным явлением, в котором особую роль играет киномузыка.

Выявлены наиболее существенные характеристики медиатекста как системы. На основе проведенного анализа научной литературы обобщены точки зрения на функции, определяющие в целом статус киномузыки в структуре целого. Освещены основные научные подходы к анализу и типологии киномузыки в отечественном музыковедении.

В параграфе 1.2. «Композиторские техники в киномузыке XX–XXI веков» излагаются результаты изучения современной искусствоведческой и музыковедческой литературы по вопросам основных композиторских методов и приемов в киномузыке. Выявлено, что основным принципом музыкального тематизма в кинофильме является *лейтмотивность*. Развернутая система лейтмотивов, опираясь на драматургические законы оперных жанров, расширяет и обогащает драматургические и формообразующие функции киномузыки. Все это позволяет сделать вывод о привнесении в аудиоряд элементов суггестивного воздействия на зрителя–слушателя.

Подчеркнуто особое значение в киномузыке лейттембров, лейтритмов и лейтфактуры. Тембр, ритм и фактура в киномузыке очень часто становятся неотъемлемой частью музыкальной характеристики персонажа.

С появлением звука в киноиндустрии произошла радикальная смена парадигмы, которая, безусловно, затронула эволюцию и в сфере анимации. Композиторское решение в анимационном фильме одновременно задаёт динамизм развития последовательности изображений, впускает природный фон, расставляет звуковые акценты, а ещё — отражает эмоции героев и настроение разных ситуаций, в которых они находятся, без слов. Отсюда закономерен вывод о том, что в звуковом пространстве фильма проявляется уникальное взаимодействие горизонтального и вертикального монтажа, выражающее мысли и чувства героев фильма, реализуются основные драматургические повороты.

В параграфе 1.3. «Музыка в структуре анимационного фильма» в общем спектре исследований были выделены те, которые представляются наиболее продуктивными в решении вопросов взаимодействия музыки и изображения в мультипликационном фильме. Подчеркивается актуальность подобных исследований не только для дальнейшего развития искусства анимации, но и для искусств, составляющих ее образ: музыки, кинематографа, изобразительных искусств. На основе проведенного анализа научной литературы обобщены основные точки зрения на функции музыки в структуре анимационного фильма. Подчеркивается, что в анимационном фильме значение музыки и — в целом — аудиальности усиливается, и меняется сам механизм соединения аудиального и визуального планов.

Отмечено, что в XXI веке искусство мультипликации продолжает интенсивно развиваться. Данный процесс, в первую очередь, связан с усложнением языка искусства анимации, что приводит к увеличению длительности мультипликационных фильмов. Кроме того, в последние годы появляется всё больше анимационных фильмов, основанных на принципах полистилистики и интертекстуальности. Анимация постепенно сближается с игровым кинематографом, что приводит к появлению новых драматургических функций музыки в анимационном искусстве.

Отмечено, что в создании анимационных фильмов часто используется *компилятивный метод* создания музыкального ряда. Приведены яркие примеры такого подхода к созданию кинопартитуры в анимационных фильмах отечественных режиссеров — Г. Бардина и Ю. Норштейна.

Во **Второй главе «Этапы творческого сотрудничества композитора Дзё Хисаиси и режиссера Хаяо Миядзаки в процессе создания анимационных фильмов»** освещены основные этапы биографий и творческого сотрудничества выдающихся мастеров современного японского искусства — кинорежиссера Хаяо Миядзаки и композитора Дзё Хисаиси.

В **параграфе 2.1. «Хаяо Миядзаки и Дзё Хисаиси. Важнейшие события творческих биографий»** показано, что знакомство Дзё Хисаиси с Хаяо Миядзаки началось в 1983 году с рекомендации начинающего композитора уже тогда становившемуся известным анимационному художнику для написания сопровождающей музыки к манге (японскому комиксу) «Навсикая из Долины Ветров». Получившаяся работа молодого музыканта была столь успешной и соответствующей представлениям художника, что Миядзаки сразу же пригласил Хисаиси писать музыку к одноименному полнометражному фильму. Благодаря этой работе Хисаиси обрел мировую известность. Анимационный фильм «Навсикая из Долины Ветров» (1984) стал отправной точкой дальнейшего многолетнего плодотворного сотрудничества и толчком для создания знаменитой студии Гибли («*Ghibli*»).

Обосновано, что успех фильмов Хаяо Миядзаки не был бы полным и не снискал бы признания зрителей и критиков, если бы в его работах отсутствовало музыкальное оформление соответствующего эстетического уровня. Безусловно, своей художественной ценностью музыка, звучащая за кадром, обязана неординарному композитору — Дзё Хисаиси, имеющему столь же неповторимый музыкальный стиль, как и графическая составляющая работ художников студии Гибли.

В **параграфе 2.2. «Мне много раз везло в жизни, но Дзё стал одним из главных везений»: история творческого сотрудничества режиссера Хаяо Миядзаки и композитора Дзё Хисаиси»** показано, что многочисленные анимационные фильмы, созданные уникальным творческим тандемом Миядзаки — Хисаиси, стали классикой кинематографии и вошли в ее «золотой фонд». Среди них особенно отмечается анимационный фильм

«Унесенные призраками» (2001), завоевавший премию Японской киноакадемии в номинациях «Лучший фильм» и «Лучшая песня» (2002), Премию Американской академии кинематографических искусств и наук «Оскар» в номинации «Лучший анимационный фильм» (2003), высшую награду «Золотой медведь» Берлинского кинофестиваля (2002).

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

Подчеркивается, что композиторский стиль Дзё Хисаиси обладает ярко выраженными чертами, позволяющими узнавать и выделять его произведения из массы современной киномузыки. Это проявляется в особенностях мелодизма, фактуры, гармоническом языке на всем пути его сотрудничества с Миядзакэ, начиная с фильма «Навиская из Долины Ветров» в 1984 г. вплоть до 2013 г. в фильме «Ветер крепчает».

Отмечена особая роль в стилистике киномузыки Дзё Хисаиси так называемых «подписей» — характерных секвенционных гармонических последовательностей (лейтгармоний) с завершением на неустое, применяемых во всех кинопартитурах. Использование «подписи» становится драматургическим и стилистическим приемом, позволяющим добиться единства авторского стиля и придать лейтгармонии функцию авторской интонации.

Обосновано, что в киномузыке Дзё Хисаиси проявляется компилятивный композиторский метод, применяются различные приемы музыкального цитирования. Творчество Хисаиси отличает уникальный полистилистический сплав авторской музыки и цитируемого музыкального материала разных жанров. Композитор широко применяет практически все виды музыкального цитирования (прямая или точная цитата, авторская цитата, стилизация, аллюзия, реминисценция), вплетая цитируемый музыкальный материал в авторский текст и выстраивая драматургию кинопартитуры и фильма в целом.

Работа над саундтреками к этим лентам стала своего рода «творческой лабораторией» композитора, где он оттачивал свое мастерство посредством интонационного отбора музыкального тематизма и принципов его развития, поиска новых композиционных приемов письма, ставших впоследствии основой его композиторского стиля в киномузыке.

В Третьей главе «Выразительно-смысловое значение музыки в экранном полисинтезе. Мульти-Метавселенная Миядзакэ — Хисаиси: Аналитические этюды» излагаются результаты подробного искусствоведческого и музыковедческого анализа поэтики киномузыки Дзё Хисаиси на примере наиболее ярких его работ в тандеме с режиссером Хаяо Миядзакэ. Дана характеристика комплексного метода поэтического анализа

киномузыки с последовательным его применением в аналитических этюдах главы.

В параграфе 3.1. «Навсикая из Долины Ветров» Хаяо Миядзаки и Дзё Хисаиси (1984 г.). Основные принципы создания оригинального саундтрека к аниме» сформулированы основные выводы в результате проведенного музыкально-поэтологического исследования кинопартитуры первой совместной работы Миядзаки — Хисаиси. Доказано, что Дзё Хисаиси в своем первом опыте сотворчества с режиссером Хаяо Миядзаки вырабатывает основные принципы создания оригинального саундтрека к аниме.

Выявлено использование композитором различных приемов интертекстуальности в виде цитаты–символа (цитата знаменитой Сарабанды Генделя в сцене самопожертвования, гибели и воскрешения Навсикаи), аллюзии (дорийский лад в теме Навсикаи–спасительницы, сформировавший в фильме атмосферу Древней Европы), стилизации, методов интонационного намека и полистилистического объединения инородных музыкальных элементов (тема Детства обнаруживает интонационное сходство с мелодиями кельтского фольклора). Обосновано, что Хисаиси использует интертекстуальность и полистилистику как особый новаторский художественный прием и композиторскую технику. Для композитора это становится источником музыкальных творческих решений, в которых происходит стилевой и жанровой диалог культур.

Определено, что симфонической сфере кинопартитуры фильма противостоит сфера электронной музыки. В начале карьеры Хисаиси, совершенствуя свой стиль, искал вдохновения именно в электронной музыке и музыке нью–эйдж, которая в те годы была популярна в Японии. Отмечено, что все симфонические эпизоды в «Навсикае» связаны с характеристикой главной героини и жизнью в Долине Ветров, в то время как эстетика минимализма и электронного звучания подчеркивает яркие футуристические образы постапокалиптической природы. Кроме того, электронная музыка становится лейттебром Ксяны, предводительницы тольмекийцев, враждующих с Навсикаей и народом Долины.

Сделан вывод о том, что интертекстуальность и полистилистичность кинопартитур Дзё Хисаиси проявляется в том числе в тембральной эклектике, в чередовании фрагментов академического звучания симфонического оркестра с эпизодами в фольклорно-этнической оркестровке, с привлечением электронных инструментов.

В параграфе 3.2. «Основные принципы музыкальной драматургии анимационного фильма «Небесный замок Лапута» Дзё Хисаиси и Хаяо Миядзаки (1986 г.)» обосновано, что важнейшими свойствами поэтики киномузыки Дзё Хисаиси в структуре фильма являются ее контекстность, обусловленность видеорядом и монтажным ритмом. В анимационном фильме «Небесный замок Лапута» композитор соединяет различные принципы использования музыки. Помимо репрезентативной (представление

возникающего на экране образа, внутренний подтекст: характеристика эмоционального состояния персонажей) и фоновой роли (музыкальный дизайн, картинная изобразительность), музыка несет важную драматургическую нагрузку: участие в создании кульминационных сцен, в раскрытии внутреннего мира основных героев, в демонстрации изменений внутренних состояний персонажей, в создании особого взгляда изнутри (как бы глазами героев) на появляющиеся перед ними панорамные пейзажи. Все это позволяет говорить о романтических и импрессионистических чертах киномузыки Хисаиси.

В параграфе 3.3. «Мой сосед Тоторо» (1988 г.). Творческая лаборатория композитора» доказывается, что с помощью удачно подобранных разнообразных композиторских приемов и техник, выстроенной музыкальной драматургии, продуманного применения лейтмотивов и лейттембров Хисаиси помогает «высветить» в фильме «Мой сосед Тоторо» сразу несколько магистральных, сквозных тем в творчестве Миядзаки — это тема национальной идентичности, тема экологии и тема детства.

Обосновано, что за счет акцентированного внимания на определенных звуковых фактурах, саундтрек фильма помогает сформировать целостный звукозрительный образ. Сочетание же диегетического и недиегетического пространств фильма способствует созданию «полифонической фонограммы, что выводит сюжетный нарратив на более высокий художественный уровень высказывания»⁸.

Подчеркивается, что тембральная эклектика, ставшая отличительной чертой фирменного стиля Хисаиси, реализована в фильме через приемы акустического и стилевого полиморфизма (введение природных и техногенных шумов, дополнение традиционного оркестрового звучания электронными тембрами, введение приемов джазовой и фольклорно-этнической оркестровки в кинопартитуры). Выявлено, что сфера «природных» шумов в звуковом пространстве аниме Хаяо Миядзаки – Дзё Хисаиси тесно взаимосвязана с эпизодами тишины, «долгой паузы» без музыки. Тишина выступает как самостоятельный образ и как выразительное средство, становится особым драматургическим приемом и пространственным феноменом в поэтике киномузыки Дзё Хисаиси.

Для Дзё Хисаиси фильм «Тоторо» стал третьей по счету совместной работой с режиссером Хаяо Миядзаки, а саундтрек к фильму — своего рода «творческой лабораторией» композитора. В отличие от «Навискай из Долины Ветров» с разветвленной и вместе с тем целостной системой лейтмотивов, где Хисаиси стремился к синергии музыки и видеоряда, в «Тоторо» саундтрек приобретает функцию «контрапункта» с элементами техники «микки–маусинга». Функцией музыки, замещавшей отсутствующие реплики персонажей, стало отображение и усиление эмоционального состояния

⁸ Русинова Е.А. Формирование звуковых пространств в кинематографе: дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.03. Москва, 2021. С. 89.

героев. Отмечено, что техника «микки–маусинга» используется композитором в этом фильме впервые, это действительно был творческий эксперимент, не характерный для творческого метода и композиторского мышления Хисаиси в целом (в дальнейших работах «микки–маусинг» встречается крайне редко).

Персонаж Тоторо можно назвать одним из главных лейтмотивов в Мета вселенной Миядзаки — Хисаиси. Образ Тоторо уникален, такого существа нет в японской мифологии, но при этом он настолько органичен и близок японскому менталитету, что стал поистине иконой японской поп–культуры, культовым талисманом студии Ghibli и в итоге появился и остался навсегда на логотипе студии. Музыкальная же характеристика персонажа, созданная Хисаиси — одна из самых ярких и узнаваемых саундтреков композитора, полюбившаяся во всем мире.

В параграфе 3.4. «Выразительно-смысловое значение музыки в анимационном фильме «Тайнственное исчезновение Сэн и Тихиро» или «Унесенные призраками» Дзё Хисаиси и Хаяо Миядзаки (2001 г.)» в результате проведенного исследования выявлено, что композитор при помощи музыки помогает решить режиссерскую задачу презентации мира духов и людей, их противопоставления, конфликта, а в итоге — достижения гармонии и понимания. На протяжении всей истории данного анимационного фильма фантазмагорические эпизоды, характеризующие божественных персонажей (ками), звучат исключительно в исполнении оркестра. Мир духов и мир природы, которые, по сути, едины, и все, что разворачивается на их фоне, отображаются преимущественно духовыми, струнными и ударными.

Музыка в данном анимационном фильме выполняет функцию «эмоциональной педали»⁹ к разворачивающемуся перед зрителем действию. Композитор использовал проработанную систему лейтмотивов, при помощи которых была выстроена единая линия развития художественного образа. Определены стилистические особенности использования фортепиано в звуковом пространстве анимационного фильма. Подчеркивается, что Хисаиси прекрасно владеет фортепиано и мастерски демонстрирует его виртуозные возможности, выстраивая своеобразный диалог между романтически рафинированным музыкальным рядом и ярким пейзажным или портретным изображением. Фортепиано в киномузыке Д. Хисаиси становится лейттемпором, выполняющим преимущественно репрезентативную функцию в системе медиатекста, а партия фортепиано становится голосом–проводником внутреннего мира персонажей во многих кинопартитурах композитора, создавая особый «взгляд изнутри» (как бы глазами героев) на происходящие события. Все это позволяет сделать вывод о неоромантических чертах киномузыки Дзё Хисаиси.

Выявлено, что характерным интертекстуальным творческим методом композитора становится введение в финал фильма японской аутентичной

⁹ *Тавризян А. В.* Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана: дисс. ...канд.искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2019. С. 217–218.

песни–эндинга в исполнении высокого женского голоса (впоследствии этот композиторский прием станет традиционным в поэтике киномузыки Дзё Хисаиси). Так, финальной песней фильма «Унесенные призраками» становится саундтрек японской певицы и композитора Юми Кимура «Всегда со мной» (англ. – «Always with me»). Отмечено, что подобный интертекстуальный и полистилистический метод точного цитирования оригинальных японских мелодий помогает передать глубокое психологическое содержание фильма и в то же время позволяет вновь сделать вывод об уникальном синтезе национального и наднационального в творчестве тандема Миядзаки — Хисаиси.

В параграфе 3.5. «Особенности взаимодействия музыкального, речевого и видео– рядов в анимационном фильме «Ходячий замок Хаула» Дзё Хисаиси и Хаяо Миядзаки (2004 г.)» в результате проведенного исследования сделан вывод о развитии романтических традиций в драматургии фильма, основанной на конфликтном сопоставлении мира природы и техники, сферы любви и войны. В целом система выразительных средств музыкального языка характеризуется сохранением традиций европейской академической музыки XVIII–XIX веков, что выражается в жанровой определенности тематизма, применении приемов оперной драматургии, опоре на фактурные решения и ладогармоническую красочность, свойственные романтической музыке. Музыкальный ряд при этом органично вписывается в структуру фильма, в котором стилизован быт викторианской Англии. Визуальный и музыкальный ряды дополняют друг друга, создают динамичную и колоритную картину мира фэнтези, наполненного столь привычными бытовыми мелочами, легко угадываемыми по своей жанровой принадлежности танцевальными фрагментами.

Поэтические приемы характеристики через жанр выявляют эстетические ориентиры творчества Дзё Хисаиси. Отмечено, что композитор часто использует жанр вальса в фильмах, действие которых разворачивается в Европе. Так, в «Ходячем замке» главная тема написана в размере $\frac{3}{4}$, характерном для вальса. Вальсовость выступает в фильме «Ходячий замок Хаула» как антагонист к маршевости эпизодов, связанных с образами войны. Четкости маршевых эпизодов, сопровождающих движение военных фантастических машин и батальные сцены, противостоит вальсовость, в которой регулярность метrorитмического рисунка нарушается многочисленными рубато.

Выявлено, что вальсовая лейттема Софи (в английском переводе тема имеет название «Merry–Go–Round of Life», то есть «Карусель жизни») повторяется в ключевых с точки зрения драматургии моментах фильма в разной инструментовке. В первую очередь, появление или исчезновение лейттемы фортепиано подчеркивает изменчивость внешнего облика Софи. Обосновано, что композитор применяет принцип лейтмотивного развития. Тема, связывающая различные эпизоды с участием Софи, является своеобразным вариантом «подписи Хисаиси» с ярко выраженным жанровым

началом. Композитор использует метроритмическую модель, характерную для жанра вальса, «прозрачную» гомофонную фактуру, создавая изысканный образ главной героини фильма.

В параграфе 3.6. «Ветер крепчает» (2013 г.). Подведение итогов» научно обосновано, что в кинопартитуре аниме «Ветер крепчает» режиссер и композитор добиваются уникального симбиоза национальных образов, в которых с различной степенью достоверности проявляются черты японской и западноевропейской культур. Так, кинопартитура предваряет первые кадры фильма звучанием изящной мелодии в стиле итальянской фольклорной музыки, близкой по характеру к жанру баркаролы. Сходство с итальянской баркаролой создает романтический, «колеблющийся» характер и мягкий, «покачивающийся» ритм мелодии, мажорный лад и характерная инструментовка — сочетание тембров мандолины и аккордеона. Эффект некоего «парения в воздухе» придает особая изысканность, прихотливость мелодии и гармонии.

Итальянская тема становится темой Полета–Мечты, одним из основных лейтмотивов всей кинопартитуры фильма. Она же выступает в роли отсылки к детским и юношеским мечтам о полете самого режиссера Хаяо Миядзаки, к его увлечению личностью итальянского авиаконструктора Капрони, подобно маленькому Дзиро, главному герою фильма. Обосновано, что тема Полета как противопоставление войне и разрушению является одной из сквозных, магистральных в творчестве режиссера Хаяо Миядзаки, а образ человека в полете — одним из главных лейтмотивов в Мета вселенной Миядзаки — Хисаиси. Выявлено, что на протяжении фильма тема Полета–Мечты появляется вновь и вновь в драматургически важных, «узловых» эпизодах фильма, являясь формо- и смыслообразующим элементом всей кинопартитуры.

Определено, что композитор в саундтреке фильма активно использует прием реминисценции, закладывая в него несколько смысловых пластов:

— тема хора пленных иудеев «Ты прекрасна, о, Родина наша!» («*Va, pensiero*») оперы «Набукко» Дж. Верди – это второй национальный гимн в Италии, символ свободы и независимости;

— таким образом, весь ассоциативный ряд, вызываемый этой отсылкой–воспоминанием, воспринимается как символ мечты о свободной и счастливой Родине. Такой посыл был для Японии того времени очень актуален.

Обосновано, что в кинопространстве фильма «Ветер крепчает» весь саундтрек выдержан в европейской стилистике. Это и классическая инструментовка симфонического оркестра, и общий интонационный и гармонический строй основных мелодий–лейтмотивов, а также выбор музыкальных жанров.

Показано, что мирной, наполненной вдохновенным творчеством сфере в Мета вселенной Миядзаки всегда противостоит сфера страданий и разрушений — тема войны, болезней и природных катаклизмов.

Доказывается, что для музыкально-драматургического оформления этой сферы в кинопространстве аниме Дзё Хисаиси находит уникальные и необычные звуковые решения:

- 1) практически все звуковые эффекты, даже рёв двигателя и звук землетрясения, созданы человеческими голосами;
- 2) используется полностью монофоническое сведение звука;
- 3) превалируют эпизоды, вовсе лишённые музыкального сопровождения (тишина как драматургический прием и пространственный феномен).

Отмечено, что эндингом аниме и своеобразным «послесловием», заключительным посланием авторов фильма становится песня популярной японской певицы, поэтессы и композитора Юми Мацутоя «Белая полоса» («Хикокигумо»). Высокий женский голос с необычным тембром ассоциируется у зрителей–слушателей с образом главного женского персонажа, как это часто бывает в фильмах Миядзаки — Хисаиси. Здесь это образ Наоко, возлюбленной Дзиро, и в то же время, образ матери Миядзаки и любимой музы режиссера, его жены Акэми Ота. Подчеркивается, что в эндинге фильма композитор вновь применяет интертекстуальный творческий метод, в данном случае — это точная цитата аутентичной японской мелодии с отсылкой к японской поп–музыке и, шире, к современной культуре Японии в целом.

В заключение проведенного анализа фильма, соискатель делает вывод о том, что «Ветер крепчает» можно назвать фильмом–итогом, фильмом–завещанием, в котором Метавселенная Миядзаки «отражается сквозь призму романтических стремлений самого режиссера, его идеологических тревог и фундаментальных ценностей»¹⁰. Этот фильм — самая личная на сегодняшний день, почти исповедальная работа Миядзаки. Здесь он стремится к максимальной реалистичности, достоверности и проработанности не только визуального, но и аудиального ряда. Для композитора Дзё Хисаиси эта работа, безусловно, также стала важной вехой в творчестве, своеобразным подведением итогов, аккумулярованием накопленного творческого опыта. Сложившийся характерный интонационный строй, мастерское владение оркестровыми красками, тонкое понимание особенностей и возможностей киномузыки отличают фирменный стиль Дзё Хисаиси в период его зрелого творчества.

В **Заключении** подведены итоги исследования, отмечено, что сотрудничество выдающихся мастеров современного японского искусства — кинорежиссера Хаяо Миядзаки и композитор Дзё Хисаиси — внесло огромный вклад в развитие национальной и общемировой культуры. Масштабные концепции анимационных фильмов стали основой формирования Метавселенной Миядзаки — Хисаиси. Переплетенные в реальности и фантазии миры и судьбы персонажей фильмов напоминают

¹⁰ *Нейтюр С. Дж.* Волшебные миры Хаяо Миядзаки. Москва: Эксмо, 2019. URL: https://1.librebook.me/volshebnye_miry_haiao_miiadzaki/vol1/1

зрителям о существенных вопросах их современной жизни, поиск решений которых обретается не в идее технологического прогресса. Уникальность места Х. Миядзаки в истории японской анимации обусловлена его режиссерским методом, в котором синтезируются национальные и наднациональные черты.

Поэтика киномузыки Д. Хисаиси отражает режиссерскую творческую позицию. Поэтические приемы, которые использует Дзё Хисаиси в киномузыке, способствуют усилению ее драматургической функции благодаря выстраиванию единой линии развития художественного образа. Прежде всего, это разработка и введение в саундтрек фильма продуманной системы лейтмотивов, лейттембров, «подписей».

При помощи разнообразных композиторских приемов и техник, выстроенной музыкальной драматургии Д. Хисаиси выделяет в фильмах Х. Миядзаки магистральные темы, получающие сквозное развитие в творчестве режиссера: тему национальной идентичности, экологии и детства. Разветвленная и вместе с тем целостная система лейтмотивов драматургически обогащает, преобразует и, таким образом, расширяет кинопространство аниме. Композитор использует в саундтреках фильмов разные по смысловой нагрузке типы лейтмотивов: концептуальные (тема спасительницы, тема Детства, тема Любви и др.), образно-эмоциональные (тема Полета), конкретизирующие пространственно-временной контекст событий (тема Долины ветров и др.).

Обобщено, что основными чертами поэтики киномузыки Д. Хисаиси является ее *контекстность, интертекстуальность и полистилистика*.

Важнейшими свойствами музыки композитора Дзё Хисаиси в структуре фильма являются ее *контекстность*, обусловленность видеорядом и монтажным ритмом. В анимационном фильме «Небесный замок Лапута» композитор соединяет различные принципы использования музыки. При помощи системы лейтмотивов, лейттембров, «подписей» выстраивается единая линия развития художественного образа. Итогом работы композитора и режиссера стало произведение, в котором зрительный и музыкальный ряды слились в неразрывном единстве.

Интертекстуальность и полистилистика кинопартитур Дзё Хисаиси проявляется в тембральной эклектике, чередовании фрагментов академического звучания симфонического оркестра с эпизодами в джазовой или фольклорно-этнической оркестровке, с привлечением электронных инструментов. Композитор удачно стилизует европейскую академическую музыку XVIII–XIX веков, что выражается в жанровой определенности тематизма, применении приемов оперной драматургии, опоре на фактурные решения и ладогармоническую красочность, свойственные классицистской и романтической музыке. Хисаиси использует прием введения в кинопартитуру музыкальных цитат-символов для расширения образно-эмоционального пространства сцены, формирования в ней широкого ассоциативного шлейфа. Введение диксилендовой звучности или песенных

фрагментов, близких к поп-музыке делает звуковые миры анимационных фильмов близкими и привычными для современного слушателя.

Кроме того, характерным интертекстуальным творческим методом композитора становится традиционное для Хисаиси введение в финал фильма японской аутентичной песни-эндинга в исполнении высокого женского голоса.

Поэтика киномузыки Д. Хисаиси выстраивается на оппозиции лирического и драматического начал. Такое противопоставление музыкальных сфер кинопартитуры обусловлено фабулой фильмов, в которых раскрывается история противоборства злых и добрых сил в мире духов и людей. Фантазмагорические эпизоды с участием природных духов сопровождаются, как правило, традиционным звучанием симфонического оркестра с эффектными соло духовых, струнных и ударных инструментов (с привлечением этнической перкуссии). Панорамность и рафинированность оркестрового звучания отражает величие и многомерность потустороннего мира. Пленэрные сцены преимущественно раскрываются на фоне развернутой импровизации фортепиано или соло духовых инструментов симфонического оркестра. Аудиоряд фильма в данном случае служит «эмоциональной педалью» для сохранения идиллического настроения героев и демонстрации великолепных природных ландшафтов. Для образов зла (война, разрушение, агрессия) композитор использует атональную технику, резкие тембры электронных инструментов.

Особое место в киномузыке Д. Хисаиси занимает поэтика тишины. Она амбивалентна в сценах нагнетания страха и атмосферных пейзажных зарисовках. Композитор использует широкий спектр ее выразительных возможностей в рамках музыкальной драматургии, рассеивая тишину длительными ферматами, паузами в различных эпизодах кинопартитуры. Во многом аура тишины в фильмах Миядзакэ и Хисаиси сформирована традицией японской культуры и искусства.

Проведенное исследование намечает пути дальнейшего изучения стратегий развития японского анимационного искусства, выявления специфики взаимодействия музыкального и визуального планов анимационного текста, определения концептуальных основ его музыкальных элементов. Изучение творчества Дзё Хисаиси в отечественном музыковедении и, шире, искусствоведении позволяет, на наш взгляд, приобщиться к иной картине музыкального мира и в целом мира восточной культуры, раскрыть в ней общечеловеческие смыслы.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Статьи в рецензируемых научных изданиях, включенных в Перечень ВАК РФ:

1. *Титова, Т. М.* Основные принципы музыкальной драматургии анимационного фильма «Небесный замок Лапута» Джо Хисаиши и Хаяо Миядзаки (1986 г.) / Т. М. Титова // Музыка и время. — 2018. — №4. — С. 16–26. (0,63 п.л.).

2. *Титова, Т. М.* Особенности взаимодействия музыкального, речевого и видеорядов в анимационном фильме «Ходячий замок Хаула» / Т. М. Титова, М. Л. Зайцева // Музыковедение. — 2021. — № 4. — С. 28–36. (0,6 п.л./0,5 п.л.).

3. *Титова, Т. М.* Особенности проявления интертекстуальности в саундтреке анимационного фильма «Навсикая из Долины Ветров» (1984, режиссер Хаяо Миядзаки, композитор Дзё Хисаиси) / Т. М. Титова // Искусствоведение. — 2024. — №1. — С. 93–101. (0,48 п.л.).

4. *Титова, Т. М.* Лейттематизм, лейтгармония и лейттемп как основа драматургии киномузыки Дзё Хисаиси / Т.М. Титова, М.Л. Зайцева // Искусство и образование. – 2024. – № 2 (148). – С. 36-41. (0,5 п.л./0,4 п.л.).

Публикации в других научных изданиях:

5. *Титова, Т. М.* Художественно–эстетическая специфика использования фортепиано в акустическом пространстве киномузыки Джо Хисаиши / Т. М. Титова, М. Л. Зайцева // Траектория науки. — 2016. — № 12(2). — С.7.1–7.12. — doi:<http://dx.doi.org/10.22178/pos.17-113>. — URL: <http://pathofscience.org/index.php/ps/article/view/263/298> (дата обращения: 27.07.2021) (0,84 п.л./0,41 п.л.).

6. *Титова Т. М.* Музыка Джо Хисаиши к анимационному фильму Хаяо Миядзаки «Унесенные призраками» (2001 г.): стратегия взаимоотношений визуального и звукового рядов медиатекста / Т. М. Титова, М. Л. Зайцева // Colloquium–journal. — 2019. — № 6–7 (30). — С. 4–6. (0,2 п.л./0,1 п.л.).

7. *Титова, Т. М.* «Навсикая из Долины Ветров» Хаяо Миядзаки и Дзё Хисаиси (1984). Основные принципы создания оригинального саундтрека к аниме / Т. М. Титова // Музыковедение. — 2023. — № 1 (15). — С. 9–17. (0,61 п.л.)

8. *Титова, Т. М.* Особенности композиторского стиля Дзё Хисаиси / Т. М. Титова // Нацразвитие. Наука и образование. — 2024. — №2 (25). — С. 20–22. (0,2 п.л.).