

7. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. 575 с.
8. Святого Аврелия Августина епископа иппонийского шесть книг о музыке / Пер. с лат., предисл. и коммент. Е. Двоскиной // Муз. академия. 1995. № 1. С. 131–139.
9. Успенский Н. Д. Амвросианское пение // Муз. энциклопедия. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1973. Стлб. 134–135.
10. Ambrosian chant // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition. Ed. Stanley Sadie. New York: Oxford University Press. Vol. 1 (A to Aristotle). P. 452–461.
11. Ambrosianischer Gesang // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG). Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter; Stuttgart, Weimar: Metzler. Sachteil 1 (A–Bog). Sp. 521–546.
12. Perl C. J. Augustine and Music // The Musical Quarterly. October. 1955. Vol. XLI, No. 4. P. 496–510.
13. Phillips N., Huglo M. «De musica» św. Augustyna i organizacja czasu muzycznego od IX do XII wieku / Przełożył z j. francuskiego Wojciech Bońkowski // Muzyka. 2000. № 2. S. 117–132.

Maria GAYDUK The Music of György Ligeti and Krzysztof Penderecki in the films of Stanley Kubrick

The article is devoted to the problems of the interactions of music and screenshots in the films by Stanley Kubrick, taking as examples the films *2001: A Space Odyssey* and *The Shining*. Kubrick's specific approach to unifying musical and visual components of the film, as well as his applying of music written by contemporary composers, provide for these films a distinguished place in Kubrick's heritage and stipulate their great significance in general history of cinema.

Key words: Stanley Kubrick, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, film music, classical music in the film.

Мария ГАЙДУК Музыка Дьёрдя Лигети и Кшиштофа Пендерецкого в фильмах Стэнли Кубрика

Статья посвящена проблеме взаимодействия музыки и кадра в кинофильмах Стэнли Кубрика на примере картин «2001: Космическая Одиссея» и «Сияние». Особый подход режиссера к объединению музыкального и изобразительного рядов, обращение к творчеству композиторов-современников выделяют эти фильмы в наследии Кубрика и обеспечивают им выдающееся значение в общей истории киноискусства.

Ключевые слова: Стэнли Кубрик, Дьёрдь Лигети, Кшиштоф Пендерецкий, киномузыка, классическая музыка в кинофильме.

За 100 лет существования кинематографа музыка к фильмам прошла большой путь от импровизации таперов, от сборников эпохи «немного кино», где в качестве сопровождения использовались простые музыкальные фрагменты «на все случаи жизни», до высокохудожественных образцов, созданных профессиональными музыкантами и именитыми композиторами. Многие приемы киномузыки, которые уже успели стать классическими, зародились еще в начале XX века, в эпоху становления киноискусства, когда почти полное отсутствие синхронного звука, звучащей речи только усиливало значение музыкального сопровождения фильма.

Сегодня именно киномузыка как часть современного искусства имеет выход к наиболее широкой аудитории. В настоящее время, когда огромен разрыв между

музыкой, доступной самому широкому кругу слушателей, и так называемой элитарной музыкой, зачастую интересной в основном специалистам, кино — один из немногих способов обратиться в равной степени и к тем, и к другим.

Поскольку киномузыка — явление не только недооцененное, но и не исследованное в полной мере, она представляет собой огромное поле деятельности для современных композиторов и музыковедов. Но сложившиеся в отношении киномузыки стереотипы порой отталкивают профессионалов обеих категорий. Существует мнение, что прикладная, подчиненная функция киномузыки делает ее незначительной, в то время как в действительности она оказывает огромное психологическое воздействие.

Роль музыки в кинопроизведении трудно переоценить. Музыка является одним из важнейших инструментов, посредством которых автор доносит идею своего фильма до зрителя. Каждый режиссер по-своему раскрывает возможности музыки в контексте кадра. Но в кино ситуация практически полностью зависит именно от режиссера, который (за редким исключением — А. Тарковский) не имеет музыкального образования и, как следствие, достаточного представления о возможностях музыки. Из-за незнания возможностей музыки в контексте кино режиссеры часто выпускают из виду важный элемент выразительности при создании совокупного ряда киноленты. Композиторы же, в свою очередь, зачастую считают киномузыку скорее вторичным продуктом и игнорируют этот жанр, или же, в противном случае, при создании киномузыки намеренно снижают стиль, руководствуясь предполагаемыми невысказанными вкусами публики.

Подобные проблемы существуют и в области изучения киномузыки. Сама «пограничность» медиатекста требует к себе внимания исследователя, в равной степени осведомленного в области и кино-, и музыковедения. Однако отсутствие таких универсальных специалистов, во многом объяснимое, в свою очередь, отсутствием универсальных аналитических разработок, методологии и терминологии, приводит к перекосу в ту или иную сторону в работах киноведов и музыковедов, а само явление качественного, объективного и всестороннего изучения медиатекста становится чем-то из рода исследовательских редкостей.

Почти вековое присутствие искусства кино в нашей жизни диктует необходимость его углубленного изучения, создания системного подхода к явлению. Кинематограф привлекает все большее внимание со стороны ученых разных искусствоведческих специальностей, а киномузыка как предмет исследования приобретает все большую актуальность в музыковедческой науке.

В то же время сфера киномузыки по-прежнему остается одной из наименее изученных. Объем и уровень современной литературы, посвященной проблемам киномузыки, не соответствует потребностям настоящего времени, а изучение этих вопросов носит эпизодический характер. Проблематика киномузыки по большей степени рассматривается либо в критических статьях, либо в соответствующих разделах монографических исследований, посвященных творчеству того или иного композитора. Отсутствует целостная аналитическая система, сложившийся исследовательский аппарат, устоявшаяся терминология. Многие вопросы эстетики, теории и истории киномузыки до настоящего времени остаются открытыми.

Наибольшую ценность из ныне существующих исследований имеют работы, написанные более полувека назад, что совершенно неприемлемо для такого молодого и стремительного развивающегося искусства,

как кино. Так, книга Т. Корганова и И. Фролова «Кино и музыка» [3], рассказывающая о функциях музыки в кино, различных способах ее использования, роли музыки в характеристике персонажей, времени и места действия в создании общей атмосферы фильма, ценна своими аналогиями с основными музыкальными жанрами и, в частности, обоснованием драматургической функции лейтмотивного принципа, в высшей степени характерного для киномузыки и заимствованного ею из музыкально-сценических жанров. Однако отсутствие единой системы анализа киномузыки и более чем полувековая «выдержка» ограничивает применение этой работы в условиях существования современных медижанров. То же самое можно сказать и о весьма ценной, но вышедшей около 50 лет назад монографии З. Лиссы «Эстетика киномузыки» [4].

Среди исследований, появившихся в последние годы, необходимо отметить диссертацию Т. Егоровой «Музыка советского фильма» (1998), в которой выделены основные тенденции киномузыки в отечественных фильмах 1917–1991 годов [2], и опубликованную в 2010 году монографию Т.Ф. Шак «Музыка в структуре медиатекста» [6]. Работа Т. Шак заслуживает особого внимания. Автор пытается систематизировать существующие методы анализа киномузыки, а также предлагает собственный метод, основанный на слуховом анализе и комплексном рассмотрении музыки в синтезе с визуальным и сюжетно-вербальным рядами фильма. Формулировка понятия «медиатекста», разработка авторской методики слухового анализа музыки в его структуре, последовательно и логично выстроенная терминология позволяют говорить о появлении нового направления, объединяющего возможности музыковедения и киноведческого исследования. Но при всех своих многочисленных достоинствах работа Т. Шак вызывает и некоторые вопросы. Так, целенаправленное использование *только* слухового анализа делает несколько затруднительным широкое применение этой методики (с условием достижения высокопродуктивных результатов), ибо подобная задача требует абсолютного во всех отношениях, высокоорганизованного, внимательного к деталям и гибкого слуха.

Предметом изучения в настоящей статье является роль музыки в фильмах Стэнли Кубрика¹ «2001: Космическая Одиссея» (1968) и «Сияние» (1980). Выбор фильмов Кубрика обусловлен не только их художественными достоинствами, но прежде всего тем, что режиссер вводит в состав своих кинематографических замыслов известные, ставшие классикой произведения Бартока, Хачатуряна, Р. Штрауса, выдающихся композиторов эпохи второго авангарда — Лигети и Пендерецкого, и совершенно особым образом организует взаимодействие изобразительного и музыкального уровней в целостной концепции фильма.

Хотя литература о творчестве Кубрика весьма обширна, на сегодняшний день существуют лишь несколь-

¹ Стэнли Кубрик (1928–1999) — английский кинорежиссер.

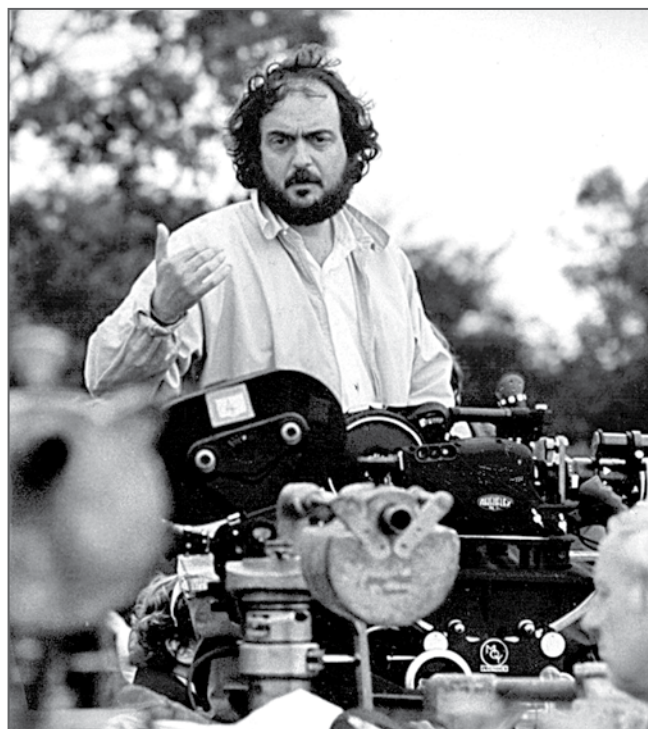
ко статей, посвященных роли музыки в его фильмах. Среди них нужно отметить работы Д. Паттерсона «Музыка, структура и метафора в фильме Стэнли Кубрика „2001: Космическая Одиссея“» [7] и В. Сбраватти «Музыка в „Сиянии“» [8]. В статье Паттерсона речь идет о смысловых функциях музыки в контексте замысла фильма, о символике режиссерской трактовки основных музыкальных тем. В статье Сбраватти внимание сосредоточено на подробном описании музыкального материала, составляющего саундтрек киноленты. Весьма интересные сведения об эстетике режиссера, факты, связанные с вопросами истории создания фильмов, отбора музыки содержат биографические и кинодокументальные источники [1]². Наконец, следует особо выделить работу С. Уварова [5], в которой приведены ценные наблюдения над вопросами соотношения музыки и видеоряда в кинолентах Кубрика.

Вопросы тонких смысловых взаимодействий музыки и видеокадра, способы суггестивного воздействия визуально-музыкального синтеза на восприятие зрителей, диалог музыкального и изобразительного рядов в развитии высшей идеи фильма в ее философском и психологическом аспектах видятся наиболее важными в контексте режиссерского подхода Кубрика. Причем в процессе исследования становится ясно, что музыка в фильмах Кубрика часто оказывается равнозначной кадру, а порой выступает на первый план.

К собственному пониманию функций и специфики киномузыки режиссер приходит в процессе работы над «Космической Одиссеей». Фильм «2001: Космическая одиссея» Стэнли Кубрика занимает особое положение в истории киноискусства. В своем произведении Кубрик не побоялся соединить кино как самый массовый из зрелищных жанров и музыку «для элиты» — не просто академическую, а концентрированно интеллектуальную и сверхсовременную одновременно. Даже принимая в расчет творения в этой области Г. Козинцева и Д. Шостаковича («Гамлет», 1964), А. Тарковского и В. Овчинникова («Иваново детство», 1962; «Андрей Рублев», 1966), А. Тарковского и Э. Артемьева («Солярис», 1972; «Сталкер», 1979) необходимо отметить, что впервые в кинопроизведении столь массового характера, рассчитанном на самую широкую аудиторию, появилось столь специфичное музыкальное содержание, рассчитанное на весьма узкий круг специалистов, да еще и в таком новаторском контексте.

Данный фильм стал этапным для Кубрика. Начиная с «Одиссеи», он обращается в своих картинах к классической и современной музыке, воспринимая ее не как неприкосновенный памятник, а как материал с огромным потенциалом.

Идея снять фильм о космосе появилась у Кубрика еще в середине 1950-х годов, в ту пору, когда он увлекся научной фантастикой. В основе «Одиссеи» — произведения известного писателя-фантаста Артура Кларка.



Режиссер приложил немало усилий и перепробовал множество возможных вариантов, прежде чем картина обрела тот «голос», какой она имеет сегодня. Однако до того, как начались поиски подходящего материала для саундтрека к «Одиссее» среди классического и современного музыкального наследия, Кубрик обратился к Алексу Норту, автору музыки ко многим известным кинолентам Голливуда того времени. Норт писал музыку к «Космической Одиссее» с небывалой страстью и скоростью, но когда работа уже на две трети была готова, Кубрик принял решение отказаться от того, что сочинил Норт. Впоследствии киноведа включили эту партитуру в неофициальную десятку самых значительных неиспользованных партитур в истории кино.

Параллельно с этим велись поиски среди уже существующих «готовых» музыкальных сочинений. В качестве возможного музыкального ряда для озвучивания сцен невесомости в космосе рассматривались вальсы Фредерика Шопена и фрагменты из «Сна в летнюю ночь» Феликса Мендельсона, а в качестве звукового сопровождения эпизода «Звездные врата» («Эпизод полета») — Симфония № 7 («*Sinfonia Antarctica*») Ральфа Воан-Уильямса. Кроме того, была специально сделана запись отдельных фрагментов из Третьей симфонии Густава Малера. Кубрик даже обращался к Карлу Орфу с просьбой написать музыку к «Одиссее», но в силу преклонного возраста композитор отказался. В итоге в окончательный вариант фильма вошли: «Атмосферы» Дьёрдя Лигети, вальс «На прекрасном голубом Дунае» Иоганна Штрауса, фрагмент из произведения «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса, открывающий симфоническую

² Документальный фильм «Стэнли Кубрик: жизнь в фильмах» (2001. Warner Bros. Pictures, реж. Ян Харлан).

поэму, Adagio из балета «Гаянэ» Арама Хачатуряна. С использованием в фильме музыки Лигети связан громкий скандал: Лигети подал в суд на Кубрика и компанию MGM за то, что «Атмосферы» были включены в фильм без ведома автора. В итоге конфликт был урегулирован вне стен суда. Режиссер признал свою вину, и Лигети был выплачен символический (по меркам картины и прибыли от нее) штраф.

Впоследствии отношения между Кубриком и Лигети кардинальным образом изменились. Лигети оценил необычайный талант режиссера и спустя десять лет дал разрешение на использование отрывков из «Лонтано» для фильма «Сияние» и фортепианных сочинений для картины «С широко закрытыми глазами».

В «Одиссее» Кубрик придает музыке первостепенное значение — наравне с кинорядом. Используя порой минимальные средства, он заставляет зрителя сосредоточиться на отдельных, выдвинутых вперед элементах целого. Он пробует, экспериментирует, отключая то один пласт, то другой. Так, в картине мы найдем и кадры без музыки, и музыку без визуального ряда. В первом случае, Кубрик заставляет звучать и действовать тишину. У Кубрика тишина — это не просто отсутствие музыки и любого закадрового шума. У Кубрика тишина действительно звучит, воздействуя на зрителя подчас не меньше, чем яркие выразительные темы Штрауса или Лигети. Сама же музыка вплетена в повествование фильма, и, когда Кубрик «отключает» визуальный ряд, она становится единственной действующей силой кадра, единственной повествовательной линией. Яркими примерами являются симметричные эпизоды, обрамляющие картину: увертюра, где на фоне черного экрана, в абсолютно темном зале, словно из ниоткуда, постепенно прорастает звучание «Атмосфер» Лигети, и заключительный эпизод после титров, где вновь на фоне темного экрана в темном зале звучит уже вальс Штрауса «На прекрасном голубом Дунае», как символ присутствия во Вселенной человека, прошедшего огромный путь эволюции и достигшего состояния нового, высшего разума³.

В «Одиссее» диалогам отведена лишь треть фильма (речь появляется только на 25-й минуте, финальные 25 минут киноленты также лишены слова), в связи с чем меняется сама концепция восприятия ленты. Кубрик полагал, что фильм, подобно музыке, должен доходить до зрителя на неосознаваемом уровне и давать право зрителю на собственный субъективный опыт переживания. Сравнивая «Одиссею», в частности, с симфониями Бетховена, режиссер подчеркивал важность мотивов и символов, присутствующих в фильме, а также их развитие и влияние на подсознание зрителя, избегая при этом конкретной единственно возможной трактовки происходящего: «вы можете сколько угодно рассуждать о философском и аллегорическом смысле этого фильма,

подобные размышления лишь доказывают, что мне удалось завладеть глубинными уровнями сознания аудитории, но я не хочу давать вербальной „карты“ для „2001“, чтобы зритель не шел на поводу у моих разъяснений и не боялся упустить какие-то детали» [7, p. 469].

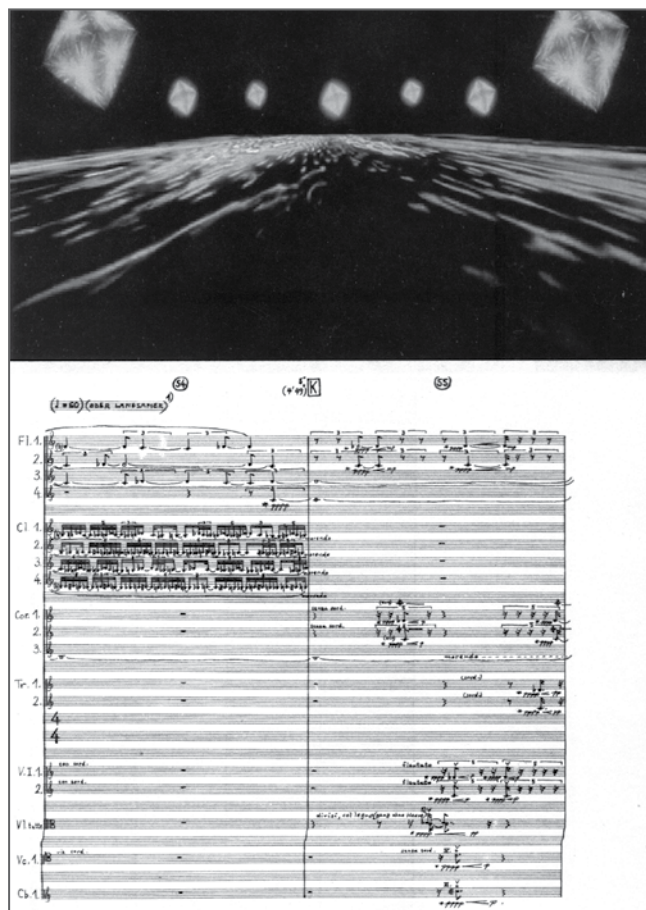
Наиболее ярким и новаторским в этом отношении является «Эпизод полета», появляющийся в последней главе «Космической Одиссее». Используя музыку Лигети во взаимодействии с последовательностью сюрреалистических кадров, Кубрик создает свое видение космических пространств и их преодоления с огромной скоростью. В данном эпизоде звучат «Атмосферы» Лигети, причем с начала до конца и без купюр. Изменения коснулись лишь финала пьесы. В фильме на заключительные такты «тишины» посредством музыкального монтажа накладывается звучание начальных тактов «Атмосфер», создающих новую репризу в дополнение к уже имеющейся репризе у самого Лигети (вероятно, именно такая трактовка «Атмосфер» вызвала наибольшее негодование композитора и вынудила его обратиться в суд из-за нарушения его авторских прав).

В эпизоде полностью отсутствует слово, а визуальное содержание выводится из музыки. Трехчастная форма, которая прослеживается в «Атмосферах», а также смена разделов отражены и в видеоряде, при этом границы разделов в общем плане совпадают. Но режиссер стремится подчинить музыкальному содержанию и *детальную* разработку видеоряда: кадр отзывается на все заметные события партитуры, и практически каждый новый эпизод произведения Лигети охарактеризован в фильме принципиальной сменой изображения и визуальной фактуры — *Пример 1*.

Среди фильмов Кубрика, где музыка занимает важное место в развертывании повествования картины и принимает на себя функции, связанные с транслированием основной идеи фильма, следует особо выделить киноленту «Сияние». Фильм в жанре «хоррор», созданный в 1980 году, стал вторым ярким примером обращения Кубрика к сонористической музыке.

Взаимодействие музыки и кадра в «Сиянии» подчиняется тем же принципам, что и в «Космической Одиссее»: за исключением двух оригинальных композиций, специально написанных к фильму композиторами Венди Карлос и Рейчел Элкин, большую часть саундтрека составляют «готовые» музыкальные произведения, тщательно отобранные Кубриком из числа сочинений современной классической музыки. В фильм вошли фрагменты «Лонтано» Дьёрдя Лигети, «Утрени», «Пробуждения Иакова», *De Natura Sonoris* № 1 и № 2, «Канона для 52 струнных и магнитофонной ленты» и «Полиморфии» Кшиштофа Пендерецкого, «Музыки для струнных, ударных и челесты» Белы Бартока. Сонорные приемы, которые можно услышать в этих сочинениях, не только

³ Заметим, что в строении кинофильма прослеживается явная аналогия с оперой или музыкальным спектаклем: наличие музыкального пролога (увертюры, роль которой исполняют «Атмосферы» Лигети) и эпилога, разделение всего действия на сцены с прописанными названиями, наличие своего рода «лейтмотивной системы».



Пример 1. «2001: Космическая Одиссея» («Эпизод полета»). Начало второго эпизода («выше скорости света»). Начало четвертого эпизода («приближение к новым горизонтам»)

эмоционально окрашивают кадр и создают определенную плотность, напряженность и насыщенность атмосферы, но и позволяют «управлять» восприятием зрителя, и даже кардинальным образом менять впечатление от вполне «безобидных» на первый взгляд кадров.

Работа над музыкальным содержанием фильма началась по окончании съемок и монтажа, однако музыкальный материал, вошедший в окончательный вариант саундтрека к фильму, Кубрик неизменно проигрывал на съемочной площадке в процессе съемок для создания необходимой атмосферы и эмоционального настроения.

Опираясь на знание особенностей человеческой природы и человеческой психики, Кубрик и в этом фильме посредством музыки искусно манипулирует восприятием зрителя. Из всего саундтрека к «Сиянию» реализации такого замысла режиссера в отношении аудиоряда наибольшим образом способствовали музыка Пендерцекого и Лигети. Как это свойственно сонористическим произведениям, музыка, использованная в «Сиянии», в большинстве своем лишена оформленного тематического начала, но вместо этого имеет яркую «живую» фактуру. Данные музыкальные фрагменты действуют

наравне с изображением: подобно лакмусовой бумажке, музыка проявляет чувства и страхи героев до такой степени, что их ужас, гнев, отчаяние мы можем практически «потрогать». По меткому выражению С. Уварова, «музыка для Кубрика выполняет роль „цветных линз“, сквозь которые сам Кубрик, а вслед за ним и зрители, смотрят на те или иные ситуации» [5]. Разумеется, музыка здесь не является носителем столь же развернутой философско-повествовательной идеи. Задачей музыки в «Сиянии» является не столько философское повествование, сколько повествование для подсознания, ориентированное на психику, что, в свою очередь, было ключевой темой многих сонористических сочинений 1960–70-х годов, в том числе сочинений Лигети и Пендерцекого.

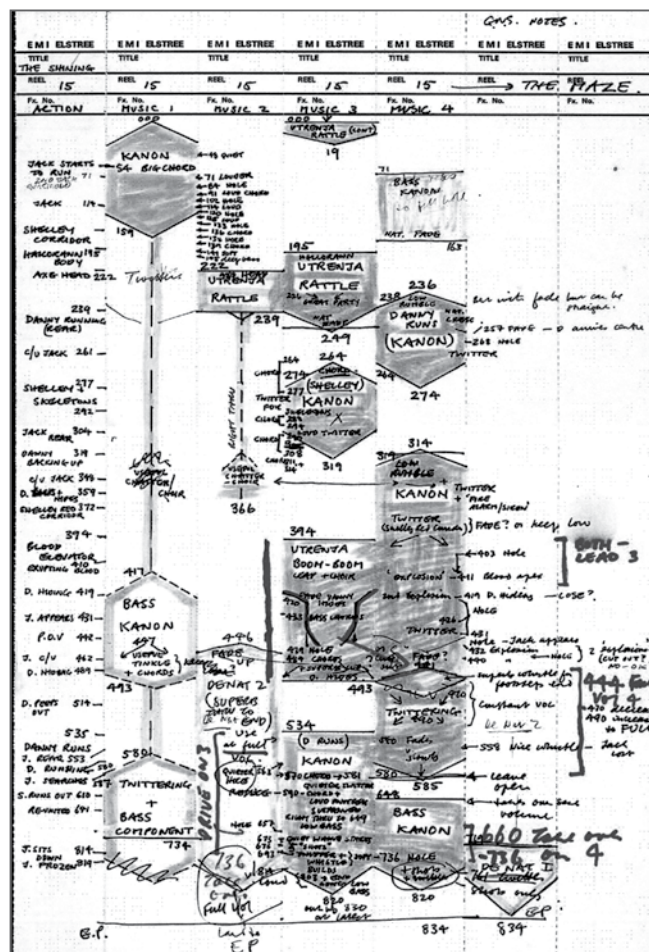
Если сочинения Лигети прежде уже встречались в наследии Кубрика («2001: Космическая Одиссея»), то к музыке Пендерцекого режиссер обратился впервые. При этом часть сочинений Пендерцекого — а именно «Полиморфия» и «Канон», избранные Кубриком для «Сияния», — за шесть лет до этого уже были использованы в фильме Уильяма Фридкина «Изгоняющий дьявола» (англ. *The Exorcist*) (1973), также относящемся к жанру «хоррор»⁴.

⁴ Кубрик проявлял огромный интерес к этому проекту и очень хотел занять режиссерское кресло, но продюсеры поручили съемки фильма другому режиссеру. Впоследствии «Изгоняющий дьявола» стал одним из любимых фильмов Кубрика.

Кроме сонористических произведений, в саундтрек к фильму вошли еще два музыкальных элемента: песня *Midnight* и тема средневековой секвенции *Dies Irae*, выполняющая в «Сиянии» роль своеобразной увертюры (подобно «Атмосферам» в «Космической Одиссее»). Любопытно, что именно эта тема, но в иной обработке, открывает еще один фильм Кубрика — «Заводной апельсин». Причем и в том, и в другом фильме ставятся проблемы «зла», «смерти» и «времени»: зло объективное и зло субъективное; зло, которое существует в мире вне зависимости от нашего участия, и зло, которое существует в нас, которое мы несем в этот мир.

Стэнли Кубрик работал над музыкой к фильму совместно со своим ассистентом Гордоном Стейнфортом. Они вместе прорабатывали все нюансы сведения уже отснятого материала и выбранной Кубриком музыки. Их внимание было направлено не только на вопросы собственно музыкального монтажа и синтеза ритмов визуального ряда и музыки в целом, но и на более детальную работу. Музыка по замыслу Кубрика и Стейнфорта должна была не просто сопровождать кадр и комментировать происходящее на экране: она должна была стать личным опытом, личным переживанием самого зрителя, а потому необходимо было сделать ее как можно более «объемной». В одном из интервью Стейнфорт так вспоминал о работе с Кубриком над «Сиянием»: «Мы пытались сделать так, чтобы эти чувства ощущались как собственный непосредственный опыт [самого зрителя — М.Г.], словно вы сейчас по-настоящему испытываете эти чувства. Здесь, музыка не комментирует происходящее. Музыка — это то, что с вами действительно происходит» [8].

Жанровая специфика киноленты («фильм ужасов») потребовала от режиссера иных, нежели в «Одиссее», приемов работы с музыкальным материалом. Музыка здесь не только создает атмосферу кадра и воспроизводит эмоции героев (в «Сиянии» — это страх, ужас, истерика, помрачение сознания), но и комментирует — и комментируется пластикой актеров. Если в «Одиссее» сочинения давались с минимальными изменениями, то в «Сиянии» они подвергаются многочисленным трансформациям. При создании музыкального ряда Кубрик и Стейнфорт не пользовались нотами, а обращались к уже существующим аудиозаписям, используя разнообразные чисто технические приемы: монтаж записей разных сочинений, купюры и «склейка» внутри одного сочинения, регулирование динамики, изменение темпа проигрывания. Сохранились режиссерские наброски для монтажа музыки к двум последним сценам «Сияния» — *Пример 2*. Слева прописана последовательность эпизодов, справа — музыка, звучащая в данный момент. Частая смена фрагментов разных сочинений, их монтаж обусловлены напряженным развитием действия, частой сменой состояний и реакций героев на происхо-



Пример 2. Наброски Кубрика и Стейнфорта для монтажа музыки «Сияния»

дущее. Здесь можно видеть все нюансы сведения музыки и кадра.

Изучение характерных особенностей функционирования музыкального ряда в контексте кинолент, различных по жанровому содержанию, убеждает в том, что диалог классической музыки и самых экспериментальных, авангардных кинорежиссерских замыслов, допустимый в очень широком диапазоне (научная фантастика в «Одиссее», «хоррор» в «Сиянии»), чрезвычайно обогащает содержательные возможности киноискусства. С другой стороны, и музыкальные произведения (даже если они утрачивают изначальную целостность художественной формы) в таком диалоге могут обрести новые смыслы и новые перспективы. Но необходимыми условиями органичного аудиовизуального синтеза являются гибкий подход к соединению изобразительного и музыкального рядов, понимание режиссером закономерностей психологического воздействия музыки и корректность в интерпретации ее содержания. Именно такой подход мы видим у Кубрика.

Литература

1. Бакстер Дж. Стэнли Кубрик: биография / Пер. В. Кулагиной-Ярцевой. URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7115> (дата обращения: 05.05.2013).
2. Егорова Т.К. Музыка советского фильма: Дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1998. 463 с. РГБ ОД, 71:99-17/20-6.
3. Корганов Т.И., Фролов И.Д. Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964. 351 с.
4. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. 495 с.
5. Уваров С. Классическая музыка в фильмах Стэнли Кубрика // Musiqi Dunyasi. URL: http://www.musigiya-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1453&page=4 (дата обращения: 05.05.2013).
6. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста / Науч. конс. Т.С. Бершадская. Краснодар: Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств, 2010. 356 с.
7. Patterson D. W. Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's "2001: A Space Odyssey" / University of Illinois Press: American Music, Vol. 22, No. 3 (Autumn, 2004). P.444–474.
8. Sbravatti V. The Music in "The Shining". 2010 // Archivio Kubrick. L'archivio definitivo su stanley kubrick. Documenti testuali, audio e video. URL: http://www.archiviokubrick.it/risorse/saggi/The_Music_in_The_Shining.pdf (дата обращения: 05.05.2013).

Survey of graduate qualification works of the students of the St. Petersburg Conservatory Musicological Faculty (2013)

The publication introduces the results of the work of young researchers in the field of musicology, represented as qualification works in 2013.

Key words: St. Petersburg Conservatory, Musicological Faculty, qualification works.

Обзор дипломных работ выпускников музыкаведческого факультета Санкт-Петербургской консерватории (2013)

Предлагаемая публикация знакомит с результатами научной деятельности молодых исследователей в области музыкального искусства, представленными в качестве выпускных квалификационных работ в 2013 году.

Ключевые слова: выпускная квалификационная работа, музыкаведческий факультет Санкт-Петербургской консерватории.

Защиты выпускных квалификационных работ 2013 года продемонстрировали значительный научный потенциал выпускников музыкаведческого факультета, широкий спектр актуальных и перспективных тем исследования, высокий профессиональный уровень научных руководителей и рецензентов. В этом году на защиту вышли 13 музыковедов, 3 этномузыколога и 2 студентки специализации «Древнерусское певческое искусство».

Председатели Государственных аттестационных комиссий в 2013 году:

ЦАРЕВА Екатерина Михайловна (Заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского) — по направлению подготовки «Музыковедение»;

ГИЛЯРОВА Наталья Николаевна (Заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, про-

фессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского) — по направлению подготовки «Этномузыкология»;

ЗАБОЛОТНАЯ Наталья Викторовна (доктор искусствоведения, профессор РАМ им. Гнесиных) — по направлению подготовки «Музыковедение», специализация «Древнерусское певческое искусство».

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Алтунина Екатерина Леонидовна

«Современное сольфеджио в музыкальной школе»

Н/рук.: Гусева А.В.— кандидат искусствоведения, доцент;

Рец.: Орел Ю.А.— преподаватель; Бергер Н.А.— кандидат искусствоведения, доцент.