

На правах рукописи



Тавризян Александр Владимирович

ПОЭТИКА КИНОМУЗЫКИ ТОМАСА НЬЮМАНА

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2019

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Цареградская Татьяна Владимировна

Официальные оппоненты: **Кром Анна Евгеньевна**
доктор искусствоведения, доцент,
Нижегородская государственная консер-
ватория им. М.И. Глинки, профессор ка-
федры истории музыки

Максимова Антонина Сергеевна
кандидат искусствоведения,
Петрозаводская государственная консер-
ватория им. А.К. Глазунова, доцент ка-
федры истории музыки

Ведущая организация Государственный музыкально-
педагогический институт имени
М.М. Ипполитова-Иванова

Защита состоится 18 февраля 2020 года в 15:00 часов на заседании диссертаци-
онного совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской академии музыки
имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30-36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гне-
синых <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2019-5/>

Автореферат разослан «__» _____ 20__ года

Учёный секретарь
диссертационного совета



Пилипенко
Нина Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Изучение киномузыки уже довольно давно стало частью искусствоведческого дискурса. Сегодня киномузыковедение представляет обширную область со своими авторитетами, методами и направлениями. Однако же немалое количество саундтреков остаются неисследованными, а значимость киномузыки в современной культуре – непонятой, «невоспетой» (Д. Дункан). Творчество выдающихся кинокомпозиторов (таких как Б. Херрман, Э. Морриконе, Дж. Уильямс) уже получило научное освещение, но многие саундтреки только начинают всерьёз изучаться.

Творчество американского кинокомпозитора Томаса Монтгомери Ньюмана (род. 1955) почти не исследовалось искусствоведами ни в отечественном, ни в зарубежном музыковедении, хотя он является создателем музыки к более чем 60 фильмам, обладателем 5 «Грэмми», 1 «Эмми» и 11 номинаций на «Оскар». Это делает исследование его саундтреков **актуальным**.

Т. Ньюман создал узнаваемые авторские манеру и стилистику киномузыки, ставшую объектом подражания многих кинокомпозиторов, его саундтреки не раз получали у публики статус «культовых» работ. Исследование его творчества позволит не только лучше узнать художественные средства современной западной киномузыки, но и сделать выводы о влиятельных, «культовых» эстетических течениях в постмодернистской культуре 1990–2010-х гг. Именно поэтому **целью** работы стало выявление и интерпретация поэтики саундтреков Т. Ньюмана. Для этого необходимо решить ряд **задач**:

1. определить композиторские техники в саундтреках Т. Ньюмана;
2. проанализировать применение Т. Ньюманом композиторских техник для решения драматургических и эстетических задач отдельных сцен, эпизодов, фильмов;
3. рассмотреть взаимодействие музыки и других текстов фильма (звуковых, визуальных, концептуальных) у Т. Ньюмана;

4. интерпретировать музыку Т. Ньюмана по отношению к художественным образам фильмов;
5. установить ключевые эстетические особенности творчества Т. Ньюмана.

Степень исследованности выбранной темы в зарубежном и отечественном киномузыковедении существенно различается. В зарубежном музыковедении имеются единичные работы, исследующие стилистику киномузыки Т. Ньюмана. В двух диссертациях рассматривается рабочий процесс композитора, а также особенности гармонизации и инструментовки его саундтреков (А. Шёнберг) и нарративная роль саундтрека в фильме (Ч. Оден). Комплексное исследование провели Э. Бушард и П. Ротбарт, сосредоточившиеся на саундтреке к фильму «Красота по-американски». Исследователи-композиторы (Ф. Фаустини, Э. Мэйрэнд, Р. Беато) сосредоточены на практических аспектах рабочего процесса Т. Ньюмана и отдельных композиторских приёмах.

В отечественном музыковедении работ, посвящённых киномузыке Т. Ньюмана не существует. Круг вопросов, рассматриваемых в русскоязычных киномузыкальных исследованиях пока сосредоточен вокруг общестилевых и общеметодологических проблем: использования музыки в мультимедиа (Т. Шак, А. Чернышов), на телевидении (Н. Ефимова); особенности отечественной киномузыки в индивидуальных стилях (Н. Пинтверне, С. Уваров, А. Мирошкина), в эпохально–историческом ключе (Т. Егорова о советской киномузыке). Исследования зарубежной киномузыки ограничиваются диссертацией К. Рычкова об американской киномузыке и пока в России в основном остаются в сфере публицистики.

В рамках нашей работы необходимо обратиться также к более широкому, контекстуальному кругу научных исследований киномузыки эпохи постмодерна, представляющему весьма обширный корпус текстов. Ф. Касетти определяет три подхода к исследованию саундтреков на Западе: «онтологический», «методоло-

гический» и «полевой»¹. «Онтологический» ставит вопросы о сущности фильма и его компонентов (Р. Клэр, М. Шион, Н. Кук), а «методологическая» ветвь исследований решает вопросы методов исследования, адекватных постмодернистской культуре. В противовес им, «полевые» исследования представляют анализ и интерпретацию конкретных произведений, что отразилось в появлении целой серии монографий (серия «*Film Score Guides*»), и периодики («*Music, Sound, and the Moving Image*», «*The Journal of Film Music*», «*Cue Sheet*», «*Film Score Monthly*»).

Для цели нашего исследования в наибольшей степени подходит «полевой» подход, но с учётом открытий «онтологического» и «методологического» направлений.

Этим обусловлен выбор в качестве **объекта** исследования саундтреков Т. Ньюмана как образца современной американской киномузыки. **Предметом** стала поэтика киномузыки Т. Ньюмана.

Материал исследования

Полностью анализируются саундтреки фильмов «Лемони Сникет: 33 несчастья» («*Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*», реж. Брэд Силберлинг, 2004), «Красота по-Американски» («*American Beauty*», реж. Сэм Мендес, 1999) и «Игрок» («*The Player*», реж. Роберт Олтмэн, 1992). Исследуются также фрагменты из фильмов с музыкой Т. Ньюмана: «Плоть от плоти» («*Flesh and Bone*», реж. Стив Кловес, 1993), «Побег из Шоушенка» («*Shawshank Redemption*», реж. Фрэнк Дарабонт, 1994), «Зелёная миля» («*The Green Mile*», реж. Фрэнк Дарабонт, 1999), сериал «Клиент всегда мёртв» («*Six Feet Under*», созд. сериала Алан Болл, 2001–2005), «007: Координаты “Скайфол”» («*Skyfall*», реж. Сэм Мендес, 2012).

Помимо этого мы обратились к словам самого Т. Ньюмана. Хотя этот композитор является прежде всего практиком, его образование и большой опыт ра-

¹ Ф. Касетти называет третий подход «полевым» по аналогии с «полевым испытанием» или «работой в поле», т.е. работа фокусируется на непосредственном изучении исследуемого объекта, а не на онтологических или методологических вопросах.

боты позволяют ему оставлять интересные комментарии и размышления о своём композиторском процессе и применяемых техниках, – их можно встретить в интервью американским журналам («*Billboard*», «*Variety*», «*Film Score Monthly*» и др.), беседах на радио, в видеозаписи встречи со студентами Оксфорда, дополнительных материалах к фильмам.

Так как партитуры Т. Ньюмана не издавались, то в целях данного исследования были созданы нотные записи фрагментов анализируемых композиций.

Методология исследования

Для отдельного анализа музыкальной составляющей саундтрека используются традиционные для музыковедения сравнительно-исторический и структурно-типологический методы. Для исследования же киномузыки в контексте фильма, мы обратимся к «междисциплинарному», «унифицирующему» (У. Эко) *методу структурного анализа*. Почву для структурного анализа кинематографа и других явлений современной культуры подготовили философы структуралисты и постструктуралисты, среди которых особым интересом к массовой культуре выделяются Р. Барт, Ж. Делёз и У. Эко. Структурный анализ также использовался западными искусствоведами для исследования кинофильма (С. Четмэн, Д. Дункан) и эстрадной музыки (Ф. Тэгг).

Терминологический аппарат

Понятие *поэтики* трактуется нами как «изучение способов построения произведения» (Б. Томашевский), инструментом чему служит «описание и классификация явлений и их истолкование» (там же). В данной работе обращение к поэтике связано с желанием заглянуть вглубь кинокомпозиторского творчества Т. Ньюмана, рассмотреть его художественную и поэтическую основу, а не только отдельные композиторские техники и приёмы.

В нашем исследовании мы рассматриваем современный массовый американский фильм как *нарратив* (Р. Барт, «Введение в структурный анализ нарратива»). Опираясь на подход Р. Барта, мы исследуем прежде всего не автономную музыкальную логику саундтрека, а смысловые значения музыки в кинофильме. Такой метод позволяет рассматривать киномузыку не как второстепенную к ви-

зуальному ряду и не как самостоятельный феномен, но как одну из органичных частей кинофильма, тесно переплетённую с другими текстами фильма (визуальным, шумовым и др.).

За синтагматическую единицу анализа удобно взять *художественный аффект*, – понятие, укоренённое в эстетической теории барокко, но имеющее фундаментально обоснованную практику применения в анализе современной массовой музыки (Ф. Тэгг, Д. Ноймейер). Ж. Делёз и Ф. Гваттари применяют термин в анализе самого широкого спектра произведений разных эпох и толкуют его как поэтическое явление, синестетический комплекс эмоционально-чувственных воздействий посредством художественного выражения. В киномузыкальном анализе некоторыми исследователями синонимично используются понятия «звуко-слова» (Д. Купер), термин «аудио-лого-визуальная поэтика» (М. Шион).

Аффект является одним из ключевых терминов для нашей работы, поэтому следует пояснить особенности его применения. Понятие *художественного аффекта*, согласно Ф. Тэггу, представляет комплекс психологического аффекта и художественного контекста. Аффекты в барочной эстетике, как правило, имели названия, связанные сугубо с эмоциональным состоянием, так как художественный контекст во многом определялся канонами и не требовал развёрнутого пояснения. Художественный аффект в эстетике постмодернизма может принадлежать одному из множества стилей или в самом себе заключать черты полистилистики. В связи с этим, следуя практике Ж. Делёза и Ф. Гваттари, мы даём аффектам оправданные контекстом описательные и поэтические названия (например, «магический аффект», «аффект несвободы» и т. п.).

Отдельную терминологическую проблему представляет термины *саундтрек* и *киномузыка*. Мы будем использовать их синонимично для обозначения всей музыки в фильме (того, что в англоязычной литературе называется *film score* и *soundtrack*). О специально написанной закадровой музыке (*OST – Original Sound Track*) мы будем говорить «саундтрек Т. Ньюмана». Мы также различаем музыкальный, шумовой и речевой тексты фильма и не придержива-

емя практики называть «саундтреком» всё звуковое содержание фильма, включая речь и шумы.

Для нашего исследования важны понятия *денотативного* и *коннотативного*, введённые Р. Бартом, а также понятие *перформативного* высказывания, введённое и описанное Дж. Остином и позже разработанное в контексте «состояния постмодерна» Ж.-Ф. Лиотаром. Денотативное содержание кадра означает буквальную запечатлённую камерой и микрофонами реальность, в целях анализа отделённую от всякого иного (символического, закадрового) содержания. Денотация в музыке проявляется в форме *звукоподражания* средствами конкретных и конкретно-инструментальных тембров, мотивного и ритмического подражания («миккимаусинга»).

Коннотативным может быть названо всякое иное содержание кроме буквального: знаковое, символическое, метонимическое, метафорическое, аллегорическое и т. д.

Перформативное высказывание отличается тем, что вносит изменения в свой референт, например, титр «конец фильма» завершает фильм (титр – высказывание, фильм – референт). В киномузыке примером перформации могут быть характерные обороты киномузыкальной риторики (заглавная тема фильма, обычно называемая *Main Theme* или тема, завершающая фильм – *Titles*), «пролом четвёртой стены» с помощью прямого обращения к зрителю, пародии и интертекстуальных отсылок. Различение денотативных, коннотативных и перформативных значений отдельных музыкальных знаков помогает выявить роли музыки внутри такого комплексного и эклектичного текста, каким является современный кинофильм.

Т. Ньюман плотно сотрудничает с музыкантами-исполнителями и звуко-режиссёрами, а также сам исполняет партии и занимается обработкой звука для своих композиций. В связи с этим при анализе его музыки мы обратимся к понятию *саунд* – запечатляемому звукозаписью комплексу музыкальных воздействий: тембров, исполнительского стиля, звукообработки, «драйва» (Е. Савицкая).

Также мы используем термин *фоноколористика* для обозначения художественных приёмов в звукозаписи и обработке звука (В. Динов).

Жанровые особенности фильмов с саундтреками Т. Ньюмана побуждают обратиться к опыту исследований *фантастики* в целом (Ц. Тодоров) и различных её направлений: *необарокко* (О. Калабрезе), *«магического реализма»* (А. Карпентьер), а также эстетических приёмов гротеска и карнавальности (М. Бахтин). Особо важным представляется понятие *«фантастического разлома»* (англ. 'fantastic gap', по Р. Стилзуэл), обозначающее границу между кадровым и закадровым миром фильма. В данной работе мы обращаем особое внимание на перемещения музыки через этот «разлом» и выделяем их как особый кинокомпозиторский приём. Частными случаями фантастической поэтики являются *пандетерменизм* (ощущение предопределённости, подчинения всего кадрового мира какому-то высшему закону, силе, по Ц. Тодорову) и *нуминозный* аффект (П. Брукс) – переживание соприкосновения со сверхъестественным, возвышенным, трансцендентным.

Научная новизна диссертации.

1. Впервые киномузыка Т. Ньюмана рассмотрена как комплексное явление, и впервые исследуется её поэтика.
2. Поэтика саундтреков Т. Ньюмана определена как принадлежащая к постмодернистским эстетическим направлениям «магического реализма» и необарокко.
3. При анализе акцент сделан на использовании постмодернистской категории аффекта.
4. В исследовании использованы как традиционные музыковедческие методы, так и методы структурного анализа и звукорежиссёрского анализа саунда фонограммы как комплекса художественных и психоакустических выразительных средств.
5. Для целей исследования созданы аудиовизуальные экспликации исследуемых сцен и набраны нотной записью части композиций Т. Ньюмана.

Положения, выносимые на защиту:

1. Основным выразительным элементом в саундтреках Т. Ньюмана является художественный аффект, который композитор формирует как чисто музыкальными средствами, так и приёмами фоноколористики и психоакустики;
2. В киномузыке Т. Ньюмана преобладают техники, способствующие формированию фантастической поэтики: колористика тембров, фони́зм неомодальной гармонии, полифония фактурных пластов, эклектичные сочетания стилистик, звукоподражание, игра музыкой на стыке кадрового и закадрового значений;
3. Т. Ньюман сочетает использование приёмов непосредственного, аффективного воздействия на слушателя с композиционным подходом – созданием целостной эстетики и системы художественных образов в саундтреке;
4. Киномузыка Т. Ньюмана является ярким примером использования в современном западном кинематографе постмодернистских поливалентных эстетик – «магического реализма», необарокко;
5. В киномузыке Т. Ньюмана важное место занимают нуминозные образы.

Степень достоверности исследования обусловлена опорой на разработанный западными исследователями метод структурного анализа и на многочисленные работы, посвящённые саундтрекам, а также обращением к словам самого Т. Ньюмана из текстовых и видео-интервью. **Апробация результатов исследования** проведена в пяти публикациях, четыре из которых – в рецензируемых изданиях, включённых в Перечень ВАК МОиН РФ.

Теоретическая значимость диссертации заключается в подготовке научной базы для дальнейших анализов саундтреков, в использовании различных методов и приёмов анализа технологий и техник киномузыки, а также их эстетической интерпретации в контексте кинофильмов.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности включения результатов исследования в вузовские курсы истории и теории киномузыки. Также работа может представлять интерес для кинокомпозиторов, кинорежиссёров и исследователей современной культуры и кинематографа.

Структура исследования включает Введение, три главы и Заключение, а также Список литературы и три Приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается тема, определяются цель и задачи исследования. В связи со сложностью исследуемого жанра, находящегося на стыке музыкального и видео-искусства, а также с небольшой отдалённостью объекта исследования во времени, особое внимание уделено научной разработанности темы, методологии и терминологии исследования.

Глава 1. Создание саундтрека: общие принципы

Первая глава состоит из трёх параграфов, посвящённых обзору и анализу подхода Т. Ньюмана к созданию саундтреков: 1) характеристике его рабочего процесса, 2) анализу и интерпретации музыкальных особенностей саундтреков (фактуры, гармонии, тембра и саунда, фоноколористики), а также 3) исследованию приёмов соединения музыки с видеорядом.

1.1. Рабочий процесс Т. Ньюмана

Основными особенностями рабочего процесса композитора являются:

— *Тесное сотрудничество с кинорежиссёром.* Т. Ньюману приходилось работать во множестве киножанров и стилей и он разработал практику плотной командной работы с кинорежиссёрами: 1) установочная встреча о концепции, «видении» фильма; 2) подготовка многочисленных разнохарактерных набросков для совместного с режиссёром отбора подходящих; 3) постоянная верификация музыкального материала режиссёром в ходе создания музыки к конкретным сценам и эпизодам. Такая практика даёт возможность Т. Ньюману вникнуть в эстетику фильма и приводит к созданию более целостного и органичного фильму саундтрека, в котором музыка взаимодействует с замыслом режиссёра вплоть до тонких художественных оттенков и глубинного смысла. Результатом такого подхода стало многократное сотрудничество Т. Ньюмана с рядом разнохарактерных кинорежиссёров, с каждым из которых ему удалось обрести творческое взаимопонимание.

— *Субъективно-чувственный принцип на начальном этапе создания саундтрека.* Работа Т. Ньюмана над саундтреком начинается с интуитивного поиска правильного «тона» («атмосферы», характера) – свободной от концептуальных

«заготовок» импровизации поверх видеоряда. На этом этапе композитор создаёт тембральный и гармонический набросок. Чувственный и субъективный аспекты творчества усиливаются экспериментальностью и эклектичностью рабочего процесса: Т. Ньюман располагает обильной личной коллекцией этнических, старинных или вовсе уникальных музыкальных инструментов, а также владеет техниками звукорежиссёрского монтажа и обработки звука, позволяющими создавать новые тембры из акустических и электронных звуков. Основным концептуальным принципом во всех случаях остаётся диалогичность музыки с видеорядом, наличие которой выверяется также субъективно-чувственным путём, через «видение», меру, такт и вкус композитора.

— *Метод «контролируемой» импровизации.* Т. Ньюман работает не в одиночку, а с командой музыкантов-мультиинструменталистов, как правило неоднократно сотрудничавших с ним и имеющих сходные музыкальные предпочтения. В ходе импровизации на базе тембрального и гармонического наброска (Т. Ньюман участвует как руководитель и зачастую также как исполнитель) идёт поиск фактуры частей композиции, отбор мелодических элементов, обогащение исполнительскими элементами (саундом): «драйвом», исполнительской и стилистической экспрессией, различными техниками звукоизвлечения и т. д. На этом этапе импровизация независима от хронометража и является поиском музыкальной передачи художественных сфер и образов в сценах, эпизодах и целом фильме. Наиболее удачные музыкальные находки накладываются композитором на видеоряд, за чем следует дальнейшая доработка композиций.

— *Метод наложения* (англ. *'overdubbing'*). Композитор использует технологию многоканальной записи, позволяющую «дописывать» партии в уже созданную на импровизационной сессии фонограмму, а также монтировать и обрабатывать записанные треки. Это позволяет ему продолжить работу над музыкой после того, как импровизационные сессии окончены. В дальнейшем в композицию могут дописываться новые коллективные импровизации, а также оркестр, партии для которого Т. Ньюман, как правило, выписывает уже детально. В результате именно записанная и сведённая фонограмма (а не партитура) является

для композитора итогом работы. Многие значительные элементы его композиций (индивидуальные исполнительские техники, «драйв», приёмы звукообработки) вовсе невозможно зафиксировать в партитуре, и они существуют только в форме саунда, звучания фонограммы.

1.2 Музыкальные особенности саундтреков

Второй параграф представляет обзор и анализ музыкальных особенностей саундтреков Т. Ньюмана, рассмотренных с точки зрения фактуры, гармонии, тембра, фоноколористики (художественного использования технологий звуко-режиссуры).

— *Фактура*. В большинстве композиций Т. Ньюман придерживается постминималистической фактуры, отвечающей его импровизационному методу работы. Композиции, как правило, развиваются путём добавления или изъятия паттернов, либо контрастными сопоставлениями ячеек или разделов композиции. Также композитор часто обращается к другому типу фактуры, встречающемуся в направлении *эмбиент*². Такие типы фактуры помогают композитору решить ряд киномузыкальных задач: 1) «ячеистая» композиция облегчает монтаж музыки под видеоряд; 2) остинатные повторения не отнимают внимания зрителя от других текстов фильма; 3) возможно использование приёмов драматургического развития, хорошо известных массовому зрителю по эстрадной музыке.

— *Гармония*. Гармония, наряду с тембром, является ключевым выразительным элементом в музыке Т. Ньюмана, и гармоническая палитра и структура композиции неизменно остаются авторскими даже в ходе коллективных импровизаций. Т. Ньюман тяготеет к неомодальной гармонии и использует соответствующий ряд приёмов: 1) «чистые» ладовые краски; 2) сопоставление тональностей хроматического родства; 3) модальное «натяжение». Из чистых ладовых красок наиболее часто у Т. Ньюмана можно встретить лидийский и дорийский лады, а также ряд ладов со второй низкой ступенью – каждая из этих красок

² Эмбиент (англ. ambient — окружающий) — стиль сонорной электронной музыки, основанный на тембровых модуляциях.

имеет свою художественную характеристику и неоднократно встречается в схожей роли из фильма в фильм. Сопоставление тональностей хроматического родства служит изображению стихийных, роковых сил, нуминозных образов. Техника модального натяжения представляет собой постепенное движение по ладам в сторону большего напряжения звучания или, напротив, большей консонантности. Этот приём позволяет создавать драматургию внутри постминималистической композиции: контрастное или постепенное развитие, нарастание напряжения и его разрешение, колористические «переливы» ладовых красок и т. д. Часто эта техника встречается в виде контрапункта педали (бурдона) и «блуждающих» поверх неё гармоний, образующих вместе с педалью различные ладовые краски.

– *Тембр и саунд*. Для саундтреков Т. Ньюмана характерна колористическая, полистилистическая, эклектичная инструментовка, использование необычных тембров (этнических, старинных, экспериментальных) и способов звукоизвлечения. Эти приёмы служат выражению фантастических образов и позволяют создавать саундтреки в поэтике гротеска («Лемони Сникет: 33 несчастья»), карнавальности («Красота по-американски»), сюрреализма («Игрок»). Часто встречается и более традиционный тембровый символизм: инструментовка и саунд используются как знаки сеттинга фильма (страны, эпохи, культуры и т. д.).

– *Техники звукозаписи и обработки звука, фоноколористика*. Так как Т. Ньюман мыслит в категориях саунда, в его работе большую роль играет художественное использование техник звукорежиссуры. Обращение к ним значительно расширяет возможности инструментовки, позволяет обойти многие ограничения «живого» звучания отдельных инструментов или ансамблей. Композитор работает с фоноколористическими параметрами тембра: расположением в виртуальном акустическом пространстве, длиной и особенностями отзвука (реверберацией), частотной обработкой, компрессией и рядом художественных приёмов обработки звука (различными видами модуляции и искажения звука). Помимо работы над отдельными тембрами, Т. Ньюман работает над саундом всей композиции. Композитор разработал своеобразную фоноколористическую фактуру, которую можно встретить во многих его фильмах и композициях.

В отношении метода «контролируемой импровизации» следует отметить его сходство с *бриколажем*, мифопоэтическим методом художественного выражения, характерным для традиционных культур, а также «наивного» искусства и некоторых других модернистских и постмодернистских направлений. Контролируемая импровизация позволяет Т. Ньюману «выражать... с помощью репертуара причудливого по составу, обширного, но всё же ограниченного» (К. Левистресс) – репертуара тембров, исполнительских приёмов и стилей, а также стилей саунда, гармонико-мелодических стилей, культурных и исторических стилизаций. Такой подход характерен для американского искусства, в котором ключевую выразительную роль имеет «не нечто принципиально новое, а новый ракурс видения старого» (А. Ивашкин). «Старые» элементы приспособляются композитором под новые художественные задачи.

1.3 Соединение музыки с видеорядом

В творчестве Т. Ньюмана неоднократно отмечалась его способность создавать «атмосферу», то есть выражать эмоциональный и чувственный контекст мира фильма. Это удаётся благодаря своеобразной «разреженности» музыки Т. Ньюмана, отсутствию в ней автономного развития, обусловленного только логикой музыкального материала. Отсутствие тем и тематического развития, опора на остинатные паттерны, тянущиеся педали и ритмическую пульсацию, приводит саундтрек к некоторой доли отрешённости от происходящего на экране, как в работах композиторов «классического» американского минимализма. Однако, в отличие от минимализма, музыка Т. Ньюмана часто эмоционально окрашена, порой даже «взвинчена» до эпатажа и гротеска.

Внутри себя композиции, как правило, сохраняют эмоциональную статичность, иногда на протяжении сцены, а иногда – целой последовательности разнохарактерных сцен. Это позволяет им играть роль эмоциональной «педали» к видеоряду, выявляя в различных сценах один и тот же аффект. Ключевую роль в создании чувственно-эмоционального аффекта играют гармония и тембр: их художественные возможности и психоакустические свойства.

Саундтрек также «соединяется» с видеорядом через приёмы звукоподражания. Звукоподражание помещает музыку на границу кадрового и закадрового пространств и позволяет играть музыкальным значением: композиция то «озвучивает» («тонирует») сцену и играет роль шумового ряда, то исполняет роль закадровой музыки, а то играет обе роли одновременно. Тембры и гармонические краски у Т. Ньюмана соответствуют как буквальному (денотативному) содержанию кадра: декорациям, материалам, синестетически трактуемым зрительным и осязательным ощущениям, так и эмоциональному, метафорическому и аллегорическому содержанию.

Особо следует отметить эстетический эффект от пересечения музыкой границы между кадровым и закадровым значениями. Этот переход является, с одной стороны, заметным зрителю перформативным жестом, создающим атмосферу театрализации или кабареочности. С другой, пересечение «фантастического разлома» помещает фильм на границу чудесного и реалистического повествования, делает его фантастическим произведением (Тодоров Ц.). Это позволяет музыкальными средствами создать или усилить имеющиеся в видеоряде элементы «магического реализма».

Отдельно следует отметить также то, что композиции Т. Ньюмана иногда играют в фильме ту же роль, что играет песня в мюзикле или музыкальном видеоклипе. Музыка берёт на себя главенствующую роль, при том, что часто создаётся уже поверх смонтированного видеоряда. 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. Такая «песенная» роль музыки образует эффект «пандетерминизма», подчинения кадрового мира некой высшей силе. Этот приём служит изображению сильных, захватывающих персонажей эмоций и ощущений (ярость Перси в *Billy–Be–Frigged* // *Зелёная миля*), сюрреалистических видений (фантазии Лестера в *Spartanette* // *Красота по-американски*, комичные и пугающие видения от эмоционального перенапряжения в «Море Солтона» и «Морпехах»), сцен-аллегорий пути и судьбы (*Road to Chicago* // *Про-*

клятый путь, *Shawshank Prison // Побег из Шоушенка*) или фортуны (по сказочному спорится труд у детей в *Puttanesca // Лемони Сникет*, сверхъестественно везёт преступнику Магвайру в *Meet Maguire // Проклятый путь*).

В заключении главы подчёркивается аффективный характер киномузыкального письма Т. Ньюмана.

Глава 2: Интерпретация аффектов в саундтреках

Вторая глава содержит пять параграфов с анализом аффектов в музыке Т. Ньюмана на примере сцен и эпизодов четырёх фильмов и заставки сериала: «Плоть от плоти» (1993), «Побег из Шоушенка» (1994), «Зелёная миля» (1999), «Клиент всегда мёртв» (2001–2005), «007: координаты “Скайфол”» (2012).

2.1 «Плоть от плоти» – Т. Ньюман подчёркивает «расколотый» мир фильма с помощью эклектики разностилевых аффектов. Стилистический, эмоциональный, концептуальный диссонанс внутри саундтрека служит как выражению «готического» проклятья, тяготеющего над главными героями, так и приёмом поэтики магического реализма. Обыденные явления и предметы обретают символическое значение, присутствует ощущение таинственной предопределённости несмотря на внешний реализм и даже натурализм повествования.

2.2 «Побег из Шоушенка» – в музыке к сцене с помощью модального напряжения осуществляется противостояние двух аффектов – *несвободы* (воплощённого остинатным движением контрабасов и диссонантными фразами струнных) и *надежды* (дорийский и ионийский лады, средний регистр струнных и духовых). Музыка колеблется между этими красками, что передаёт образ противостояния, эстетизированный в романтическом духе. В сцене эстетизируются даже антагонисты, изображённые в музыке «грандиозным» *нуминозным* аффектом.

2.3 «Зелёная миля» – вновь саундтрек подчёркивает «фантастический диссонанс» мира фильма, находящегося на грани «чудесного» и реалистического жанров. Здесь «диссонанс» создаётся не столкновением контрастных стилистик, как это было в «Плоти от плоти», а гротеском композиций: гиперболами *нуминозного* аффекта, карнавальностью аффекта *удали* (воплощённого стилизацией под «кантри»), сюрреалистическим несоответствием *магического* аффекта

реализму обстановки в кадре. Магический реализм саундтрека, таинственность и недосказанность подчёркивает неразрешённость главных антитез фильма: между возвышенностью/ироничностью, трагедийным/комедийным модусами повествования.

2.4 «Клиент всегда мёртв» – саундтрек к заставке этого сериала является одной из наиболее отмеченных наградами работ Т. Ньюмана, а также представляет интерес из-за того, что музыка в нём появилась раньше визуального ряда. Задачей композитора в данной работе было воплощение в музыке характерной постмодернистской поливалентности, неразрешённости антитез жизнь/смерть, трагедия/комедия, реальность/иллюзия, возвышенность/ирония и т. д. Это привело композитора к необарочной эстетике. В саундтреке к заставке из яркой, психоакустически и чувственно воспринимаемой текстуры время от времени «проступают» аллегорические образы, музыкальные (колокол, хорал, храмовая акустика) и синестетические (вспышка света, поворот времени вспять). Примечательно, что этот музыкальный язык был точно «считан» командой визуального дизайна заставки и взаимопроникновение натуралистических и аллегорических образов можно наблюдать и в видеоряде.

2.5 «007: Координаты “Скайфол”» – здесь появление нехарактерных для жанра «бондианы» аффектов указывает на изменения, которые претерпел жанр в 2010-х гг. Как и во многих фильмах с саундтреками Т. Ньюмана, музыка помогает созданию «фантастического диссонанса». Реалистический сеттинг фильма наполняется мифологическим содержанием. На примере этого саундтрека можно наблюдать, как «магико-реалистические» тенденции саундтреков Т. Ньюмана влияют на эстетику устоявшегося, подчёркнуто ироничного стиля в постмодернистской массовой культуре.

При анализе сцен и эпизодов стало заметно, что музыкальные аффекты саундтрека не являются автономными приёмами чувственного или эмоционального воздействия, но представляют в совокупности художественные и эстетические системы. Эти системы, в свою очередь, вписаны в эстетику и художественные композиции фильмов. Благодаря этому схожие кинокомпозиторские техни-

ки образуют разные эстетические «наклонения»: магический реализм («Зелёная миля»), «южная готика» («Плоть от плоти»), неоромантизм («Побег из Шоушенка»), «007: Координаты “Скайфол”»), необарокко («Клиент всегда мёртв»).

Анализ выявил значимую роль нуминозных аффектов в саундтреках. Обилие нуминозных образов связано с особенностью современного, постмодернистского представления о «священном», «таинственном», необъяснимом, невыразимом, духовном. На примере саундтреков Т. Ньюмана видно, как в современной культуре появляются течения, для которых, как для готики XIX в., основным объектом поэтики является «поиск нуминозного» (англ. ‘a quest for the numinous’, Д. Варма), «подтверждение присутствия в мире сил, немислимых при свете дня и недоступных критическому разуму» (П. Брукс).

Важными также представляются пары аффектов несвободы/надежды (фильм «Побег из Шоушенка») и созерцания/игры («Клиент всегда мёртв»). Первая пара корреспондирует стандартной мелодраматической модели, где моральные стороны (добро и зло) персонализируются в конкретных персонажах и образах, и часто встречается в массовом западном кинематографе. Но именно вторая пара аффектов (противопоставления гротескных, карнавальных, ироничных аффектов с одной стороны и нуминозных, возвышенных – с другой) оказывается ключевой в поэтике Т. Ньюмана.

Это противопоставление иронии и нуминозного (также комедии и трагедии, карнавала и проповеди) представляет собой один из путей современного развития мифопоэтики, где ирония не разлагает миф, а «является "подоплёкой... кажущегося правдоподобия» (Т. Манн, по Е. М. Мелетинскому). Миф сперва трагестивируется романтической иронией или даже вовсе «разоблачается» раблезианской карнавальностью, но затем обыденная история возвышается до мифа.

Поэтика фантастического, развившаяся в саундтреках Т. Ньюмана до весьма тонких оттенков, позволяет композитору очень точно находить правильный баланс между иронией и возвышенностью и создавать поэтический саундтрек, подмечая и подчёркивая мифопоэтичность самих фильмов.

Глава 3: Саундтреки Т. Ньюмана: комплексный анализ

Третья глава посвящена анализу нескольких саундтреков на протяжении всего фильма, выявлению в них систем аффектов, художественных образов или образных сфер и их интерпретации в контексте целого произведения.

Глава состоит из трёх параграфов с аналитическими этюдами по фильмам: «Игрок» (1992), «Красота по-американски» (1999), «Лемони Сникет: 33 несчастья» (2004).

3.1 «Игрок» (1992).

Фильм «Игрок» балансирует на грани реалистического и сатирического, китчевого повествования. Режиссёр Р. Олтмэн сохраняет в фильме серьёзность подачи материала, не доводя до откровенной пародии и юмористического разрушения «четвёртой стены». Происходит постоянная игра жанрами и игра эстетикой возвышенного и комического. «Комедийную», ироническую сферу представляют сцены, изображающие рабочий процесс Голливуда. «Трагедия» и возвышенное представлены таинственными угрозами жизни главного героя, а впоследствии – его превращением в антигероя. До конца фильма эстетика комическая и трагическая идут рука об руку, и этот конфликт не имеет разрешения. В финале конфликт доводится до предела, что создаёт *сюрреалистический* эффект: разрушение композиции фильма как целостного художественного произведения.

Музыка Т. Ньюмана поддерживает оба жанровых и эстетических начала в произведении. Аффект *одиночества*, а также *сумеречный* и *нуминозный* аффекты представляют трагическую лирику, экспрессионистическую патетику или роковые «знаки» (использование стингеров, диссонантных акцентов). С другой стороны, *деловой* аффект воспроизводит «взбалмошную», дорогую и ироничную атмосферу студии. Фундаментальную роль играет аффект *наивности*, заключающийся в самом себе (комичных сочетаниях тембров, наивной мелодии и строгого, реалистического видеоряда) гротеск и сюрреализм происходящих на экране событий. В финале фильма он развивается в откровенный китч: окончательная метаморфоза протагониста в отрицательного и зловещего персонажа соединена с образами и бравурной музыкой типического Голливудского «хэппи энда».

Работа над «Игроком» стала важным этапом в творчестве Т. Ньюмана, позволив ему многообразные эксперименты по поиску саунда и подарив ему опыт работы с гротескной, карнавальной и сюрреалистической эстетикой фантастического жанра.

3.2 «Красота по-американски» (1999).

Фильм «Красота по-американски», как и «Игрок», соединяет и эклектически перемешивает жанровые элементы комедии и драмы, фарса и даже триллера. Этот фильм стал одной из самых известных работ Т. Ньюмана и удостоился ряда киноведческих и музыковедческих исследований. Согласно начальному замыслу режиссёра С. Мендеса, фильм сочетает эмоционально насыщенное и даже порой «неистовое», гипер-чувственное содержание с неторопливым, как бы несколько отрешённым ритмом сцен и эпизодов. В саундтреке Т. Ньюмана эта стилистика отразилась в соединении репетитивных минималистических композиций с неожиданными акцентами: внезапным появлением экзотических тембров, экзотических «выкриков», экспрессивных или чувственных, выразительных лирических фраз. Как и в «Игроке», саундтрек «Красоты...» носит аффективный характер и следует за переживаниями и состояниями, а не за персонажами, которые не имеют собственных музыкальных характеристик.

В основании саундтрека лежит противопоставление эстетик *карнавальности* и *благоговения*. Ключевая тема фильма, поиск смысла жизни, развивается в сюжете в этих двух направлениях. Одни персонажи ищут «выхода из себя», экстаза, – это передано аффектом *возбуждения*: колористичными или вовсе неблагозвучными тембрами и гармониями, комичной гротескной телесностью звукоизобразительных приёмов, «шаманскими» ритмами или подражанием удали кантри и рок-музыки. На другом полюсе – персонажи, ищущие истины в созерцании, тишине и созерцании красоты мира. Этот образ безмятежности охарактеризован аффектом *трепета*: начисто очищенным от иронической трактовки, аллегорическим (фортепианная партия в стиле «тинтинабулли», «органные» педали синтезаторов), иногда использующим «отрешённую» эстетику «классического» американского минимализма. В течение фильма карнавальность и благого-

вание в визуальных и музыкальных текстах сталкиваются, вытесняют друг друга, но не смешиваются. Фильм завершается на противоречии: возвышенное одновременно и торжествует, и травестируется иронией. Музыка Т. Ньюмана с её модальностью, эклектичной оторванностью от конкретных музыкальных традиций, с полифонией стилистик помогает созданию этой поливалентной поэтики, сочетающей оппонирующие эстетические модели.

3.3 «Лемони Сникет: 33 несчастья» (2004).

Этот фильм также представляет экзотическое жанровое сочетание: «детской» сказки и «взрослого», мрачного, «готического» рассказа. Фильм умело воспроизводит атмосферу оригинального произведения – серии книг Д. Хэндлера, – его постмодернистской иронии и сочетания детской «подачи» материала со взрослым содержанием. Т. Ньюман был приглашён к работе над фильмом как мастер создания эклектичной и причудливой музыки, – в результате в саундтреке задействована большая часть его коллекции экзотических музыкальных инструментов.

Фильм подражает структуре *волшебной сказки*, и узнаваемые элементы (функции) жанра имеют свои музыкальные аффекты: 1) волшебный лес или лабиринт – аффект *беды* (блуждающие гармонии, меланхолическое настроение, большое пространство отзвука); 2) препятствия и чудовища – *нуминозный* аффект (сопоставление далёких тональностей); 3) трикстеры и оборотни – аффект *лицедействия* (манерные тембры и приёмы звукоизвлечения, мелодика, лады с увеличенными секундами); 4) волшебные предметы – аффект *озарения* («сверкающие» тембры, лидийский лад); 5) преодоление препятствий и победа – аффект *торжества* (лидийский лад, «туттийное» звучание оркестра, маршевый ритм).

Примечательно, что в фильме отсутствует музыкальная характеристика «взрослого» мира, который таким образом обретает «профанное» значение, противопоставляется «настоящей», яркой, наполненной интересом и вдохновением жизни главных героев. Протагонисты, как и антагонист, выражены карнавальной эстетикой. Значимую роль в саундтреке играет звукоподражание, подчёркиваю-

щее чудесную способность протагонистов к манипуляции предметами окружающей обстановки через сказочную мудрость, талант к изобретению и разрушению. Таким образом Т. Ньюман создал для фильма мифопоэтический саундтрек, противопоставляющий с одной стороны волшебный мир карнавальных приключений и перевоплощений, и с другой – профанный мир повседневности и предсказуемости.

Заключение

Проведённое исследование композиторских техник Т. Ньюмана позволило сделать ряд выводов.

Т. Ньюман всегда пытается добиться непосредственного чувственного и эмоционального воздействия музыки: в большей степени через саунд, колористические свойства тембра и фонические – гармонии, чем через тематизм, тематическое развитие и музыкальную форму. В связи с этим, в саундтреках Т. Ньюмана возникло тяготение к определённым техникам и выразительным приёмам: постминималистической или «эмбиентной» фактуре, неомодальной гармонии, колористичности тембра и саунда. Тембр и гармония играют особенно важную выразительную роль в музыке Т. Ньюмана. С помощью тембра композитор: 1) переплетает музыку с денотативным материалом кадра (конкретно-инструментальные тембры в *Concerning Aunt Josephine // Лемони Сникет*, подражание конкретным звукам с помощью исполнительских приёмов в *Limp Noodle // Зелёная миля* и техник звукорежиссуры в *Choking the Bishop // Красота по-американски*), 2) воспроизводит узнаваемые стилистики (рок в «Морпехах», фанк и джаз в «Море Солтона», кантри в «Заклинателе лошадей») и 3) часто создаёт особую эклетичную стилистику, достигая этим эффектов гротеска, карнавала и сюрреализма (маримба и табла в «Красоте по-американски», синтез электронных и акустических тембров в «Игроке»).

В гармонических приёмах Т. Ньюмана преобладает неомодальная гармония и такие техники как: 1) использование лада в качестве лейт-гармонии персонажа или явления (лидийский лад как положительная характеристика и дважды-гармонический мажор как отрицательная – в «Лемони Сникет», дорийский

лад как образ надежды в «Побеге из Шоушенка»), 2) модальное «натяжение» (движение по ладам от пентатоники к локрийскому и обратно в *Shawshank Prison // Побег из Шоушенка*, мягкие «переливы» гармоний между лидийским, миксолидийским и дорийским ладами в *Arose // Красота по-американски*), 3) столкновение далёких тоналностей (нуминозные образы в «Зелёной миле», «Побеге из Шоушенка», «Лемони Сникет»).

В саундтреках Т. Ньюмана также следует отметить определённый набор способов аудиовизуального сочетания: 1) музыка как эмоциональная «педаль» (большинство фильмов), 2) музыка как «песня без слов» (*Welcome to Suck // Морпехи*, *Blue Dimes // Плоть от плоти*, *Wild Bill // Зелёная миля*), 3) музыкальное звукоподражание на стыке денотативного и коннотативного значения (*Concerning Aunt Josephine // Лемони Сникет*, *Limp Noodle // Зелёная миля*, *Choking the Bishop // Красота по-американски*).

Эти музыкальные и аудиовизуальные приёмы обеспечены особым чувственным подходом композитора к созданию музыки: основной синтагмой в поэтике Т. Ньюмана является *аффект*, а не мотив или тема. Аффекты формируются средствами гармонии, инструментовки, стилистики и саунда, и держатся в роли эмоциональной и чувственной «педали» поверх видеоряда, чему способствует постминималистическая или «эмбиентная» фактура композиций. Аффекты могут длиться в течении нескольких кадров или сцен и, как правило, не эволюционируют в ходе фильма (в отличие от лейтмотивов). Т. Ньюман предпочитает аффекты темам из побуждения не отвлекать внимания зрителя от видеоряда и фабулы, а также ради быстрого, непосредственного чувственного воздействия в каждой конкретной сцене.

Т. Ньюман не ограничивается использованием ярких аффектов в отдельных сценах и эпизодах, но создаёт стилистически и поэтически целостные саундтреки и системы художественных образов.

Поэтическая целостность достигается взаимным соответствием эстетик саундтрека и фильма: неоромантизм в «Побеге из Шоушенка» и «Проклятом пути», сюрреализм в «Игроке», гротеск в «Лемони Сникет», магический реализм в

«Заклинателе лошадей» и «Плоты от плоти», карнавальность в «Красоте по-американски», необарокко в «Клиент всегда мёртв».

Художественные образы саундтреков вписаны в системы художественных образов фильмов: противопоставление «светлой» и «тёмной» карнавальности в «Лемони Сникет», переплетение аллегорических и натуралистических образов в «Клиент всегда мёртв», сюрреалистическое сочетание жутких и наивных образов в «Игроке», борьба «благоговения» и «возбуждения» в «Красоте по-американски».

Отличительной особенностью поэтики саундтреков Т. Ньюмана является их тяготение к «фантастическому» жанру. Этому способствуют отдельные выразительные приёмы (конкретно-инструментальные тембры, колористика и гротеск в гармонии, инструментовке, исполнительских техниках), стилистика и эстетика (карнавальные, сюрреалистические сочетания стилей), балансирование музыки на грани между закадровым и кадровым значением (так называемый «фантастический раскол»), а также сами жанры фильмов и их саундтреков (магический реализм, необарокко, сюрреализм).

Собственный стиль Т. Ньюмана формировался в работе над этим новым направлением кинофантастики. В результате, этот стиль сам обрёл черты «магико-реалистической» поливалентности. Игра значениями на антитезе реалистического и «чудесного» повествования, в свою очередь, становится выражением более глубоких антитез фильмов: трагедии/комедии в «Зелёной миле», возвышенного/карнавального в «Красоте по-американски», экзистенциального/иронического в «Клиент всегда мёртв», посвящённости/профанности в «Лемони Сникете».

Важное место в саундтреках Т. Ньюмана занимают нуминозные образы. Композитор формирует нуминозный аффект в основном с помощью сопоставления далёких тональностей, психоакустических «угрожающих» звуков и создания гиперболизированно великого, масштабного пространства средствами фактуры и техниками звукорежиссуры. Нуминозные образы имеют эстетические качества возвышенного: могущественного и стихийного («Лемони Сникет», «Побег из

Шоушенка»), запредельного и непостижимого («Ангелы в Америке»), потрясающего или ужасающего («Зелёная миля»), экзистенциального («Клиент всегда мёртв» и «Красота по-американски»).

Помимо нуминозного аффекта, возвышенное и серьёзное в саундтреках Т. Ньюмана передаётся через образы бесконечности (минималистическая отрешённость репетитивной музыки), «пандетерминизма» (музыка управляет видеорядом во всех его деталях как в музыкальном видеоклипе), тайны (музыка на стыке кадрового и закадрового миров, иррациональные сюрреалистические сочетания тембров и стилей, гротеск).

Такое чувственное (а не интеллектуальное) выражение глубины и подлинности свойственно постмодернизму, проявляющему себя как «недоверие в отношении метарассказов» (Ж.-Ф. Лиотар) и как «неразрывность чувственного и интеллектуального начал» (И. П. Ильин). Вероятно, именно здесь следует искать глубинные начала, мифологическую и эстетическую подоплёку композиторских техник и художественного мышления Т. Ньюмана.

В настоящее время утончённая фантастичность в западном кинематографе вновь уступает натиску более «чудесных» жанров и стилей наподобие эпического и героического фэнтези и кинокомикса. Возможно, это станет причиной новых поисков в поэтике современных кинокомпозиторов. Пока же можно заключить, что «фантастический» киномузыкальный язык 1990-2000-х гг., его корни в американской истории, культуре и идентичности и его роль в постмодернистском массовом искусстве представляют интерес для дальнейших исследований.

Публикации по теме диссертации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК:

1. Тавризян, А. В. Саундтрек Томаса Ньюмана для фильма «Красота по-американски» (1999) : смыслообразующие средства музыки / А. В. Тавризян // Музыка и время. — 2019. — № 1. — С. 17–22. — 0,73 п.л.
2. Тавризян, А. В. Саундтрек Томаса Ньюмана для фильма «Лемони Сникет: 33 несчастья» (2004) : смыслообразующие средства музыки / А. В. Тавризян // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2018. — № 2. — С. 173–196. — 0,9 п.л.
3. Тавризян, А. В. Эстетика музыки Т. Ньюмана к телесериалу «Клиент всегда мертв» / А. В. Тавризян // Обсерватория культуры. — 2019. — Т. 16, № 3. — С. 264–277. — 0,71 п.л.
4. 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 // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2019. — № 3. — С. 97–110. — 0,83 п.л.

Публикации по теме исследования в других изданиях:

1. Тавризян, А. В. Поэтика саунда в саундтреке к фильму «Красота по-Американски» / А. В. Тавризян // Исследования молодых музыковедов: Сб. статей. — М. : Пробел-2000, 2016. — С. 36–44. — 0,37 п.л.