

УДК 78.01

## ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРСОНАЖА В АМЕРИКАНСКОМ ФАНТАСТИЧЕСКОМ КИНО: ЗВУКОВАЯ ДРАМАТУРГИЯ

А. К. Контрерас<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская набережная, д. 7–9, г. Санкт-Петербург 199034, Россия

<sup>2</sup> Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, ул. Правды, д. 13, Санкт-Петербург 191119, Россия

Настоящая статья посвящена анализу характеристики персонажа в американском фантастическом кино 40–60-х годов XX века с точки зрения звуковой драматургии, выявлению особых свойств звучания ранних электронных инструментов, которые становятся своего рода средствами когезии в общей структуре кинотекста фантастического фильма. Звучание ранних электронных инструментов (терменвокса, волн Мартено, траутониума и др.) всегда вызывало некоторую настороженность у слушателей: искусственные тембры ассоциировались с чем-то таинственным и страшным. Автор считает, что, вероятно, поэтому ранние электронные инструменты часто использовались в фантастическом кино для создания особой таинственно-фантастической атмосферы, подерживающий ощущение страха и ужаса. На примере американских фильмов, в том числе фильмов Альфреда Хичкока («Завороженный», «Птицы»), анализируется практика использования ранних электронных инструментов в кино.

**Ключевые слова:** научно-фантастический фильм, звуковая драматургия, электронные инструменты, терменвокс, волны Мартено, траутониум

## CHARACTER CHARACTERIZATION IN AMERICAN FANTASY CINEMA: SOUND DRAMA

Alejandro K. Contreras<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> St. Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russia

<sup>2</sup> St. Petersburg State University of Film and Television, 3 Pravda str., St. Petersburg 191119, Russia

The present paper is devoted to the analysis of character characteristics in American science fiction and horror cinema of the 40s — 60s of the XX century from the point of view of sound drama and the identification of special properties of the sound of early electronic instruments that become a kind of cohesion in the general structure of the film text of a science fiction or horror movie. The sound of early electronic instruments (the termenvox, the waves of Martenot, trautionium, etc.) always aroused some apprehension among listeners — artificial timbres were associated with something mysterious and terrible. That is probably the reason why early electronic instruments were so often used in fantastic movies to create special mysterious and fantastic atmospheres, supporting a sense of fear and horror. Using American films as an example, in particular films by Alfred Hitchcock (“Spellbound”, “Birds”) an analysis is made of the use of early electronic instruments in cinema.

**Keywords:** science fiction film, sound drama, electronic instruments, theremin, ondes Martenot, trautionium.

Звуковая драматургия играет в фантастическом кино важнейшую роль. Именно музыка в фильмах этого направления является не просто иллюстрацией предельно условных, оторванных от реальности сюжетов и образов, но и своего рода полноценным персонажем, в задачу которого входит передача общей атмосферы напряженности и страха. Страх в фантастическом кино, в частности, в американских фантастических фильмах 40–60-х годов XX века, является главным «действующим лицом», который может быть представлен в разных ипостасях: боязнь новых возможностей развивающейся науки (неконтролируемый человеческий разум, суперинтеллект), неизвестных и неописанных процессов и событий (мифологическое сознание, суеверия), собственных успехов, наконец, различного рода монстров.

С другой стороны, в фильмах данного направления режиссеры нередко обращаются к проблеме ненормального состояния ума, психики. Таинственность человеческой психики, человек как жертва самого себя постепенно становятся главными темами фильма. Психика — особый душевный склад человека — вместо того, чтобы помочь, разрушает жизнь героев. В современном благополучном обществе, в котором бытовые проблемы, как правило, решены, а природа покорена, остается актуальной проблема бытия; возникает когнитивный диссонанс, депрессии, психические расстройства, и эти темы попадают в поле зрения режиссеров (например, в кинокартинах «Завороженный» (Spellbound), «Потерянный уикенд» (The Lost Weekend), «Головокружение» (Vertigo), «Психо» (Psycho)).

Несмотря на то, что в фильмах этого периода на первый план выходит не персонаж как таковой, а ситуация, в которой развивается сюжет, ее сказочность, можно, тем не менее, выделить определенный набор сюжетов и, соответственно, персонажей, которые развивают идею страха. Данные персонажи довольно стереотипны, во многом поверхностны и в некотором смысле предсказуемы. В первую очередь, это монстры. В условиях Земли они возникают сами, существуют самостоятельно, появляются внезапно или человек случайно находит их. Они неподвластны людям и нет никаких гарантий, что человек может с ними справиться. Это неизбежно порождает страх по поводу того, что способности человека, вера, наука могут оказаться беспомощными перед неизвестными существами (например, такими, как Дракула (Dracula), оборотень (Werewolf), Кинг-Конг (King Kong)).

Некоторых монстров порождает сам человек. Они являются результатом его деятельности, могут быть вызваны путем заклинаний, магии или экспериментов с невиданными последствиями, но нередко монстрами становятся сумасшедшие ученые, осуществляющие деятельность из корысти или мести (например, Годзилла (Godzilla), Франкенштейн (Frankenstein)).

Другие персонажи «приходят» из космоса. «Чужие» (инопланетяне) превосходят людей технологически или способностями. Контакт с ними опасен, но врожденное любопытство главных героев фильма, как правило, делает его неизбежным. Кроме того, благодаря развитию науки и техники, наш мир вышел за пределы земной поверхности; мы осознаем безмерность космоса и понимаем, что можем быть не единственными разумными существами. Это также порождает страх, что при возможной встрече с инопланетной цивилизацией технически более развитая цивилизация покорит или уничтожит менее развитую. Если «чужое» (инопланетное)

не антропоморфно, то оно трактуется в фильмах как сила природы, которую человек издревле боится и уважает (например, землетрясения, ураганы, наводнения и т. п.). Иногда в фильмах люди сталкиваются с пришельцами случайно: Например, в фильмах «Запрещенная планета» (Forbidden Planet), «Чужой» (Alien) и некоторых других монстры по сюжету приходят к людям сами («День, когда остановилась земля» (The Day the Earth Stood Still), «День независимости» (Independence Day), «Война миров» (War of the Worlds)).

При озвучивании перечисленных персонажей и создании особой таинственной атмосферы, поддерживающий напряженный подтекст фильма, режиссеры прибегали к использованию в саундтреке особых музыкальных инструментов, звучание которых вызывало некоторую настороженность и ощущения опасности у слушателей; непривычные тембры ассоциировались с чем-то завораживающим и страшным. Классические инструменты не могли вызвать подобного эффекта, и даже необычные ансамблевые сочетания звучали вполне привычно. Какие же именно музыкальные инструменты использовали режиссеры для достижения необходимого эффекта? В каких случаях персонажи сопровождались особым звучанием? Какой звук стал визитной карточкой фантастического фильма?

Особенности фантастического кино, базирующиеся на чувстве страха и в некоторой степени изумления, требовали новых сюжетных линий, и роль музыкального сопровождения необходимо было менять. Режиссеры и композиторы искали новые звучания, обусловленные тем, что действие происходило в космосе или в искусственной среде, то есть звуковая атмосфера фильма не должна была быть похожа на что-то знакомое, иначе создаваемая у зрителей иллюзия могла разрушиться. К тому же музыка должна была характеризовать придуманные предметы, пространства, новые психологические состояния, при этом, конечно, старые звуковые стереотипы не могли подойти из-за их смыслового подтекста, привычного звучания.

Конечно, чтобы соответствовать новым запросам, композиторы (в частности, Миклош Рожа, Дмитрий Тёмкин, Бернард Херрман) должны были решать сложную задачу — искать новый звук, формы, гармонии. Композиторам давали полную свободу: не было необходимости приспосабливать музыку к сюжету, напротив, с помощью музыки следовало моделировать ситуацию, что было совершенно новым заданием. Музыка должна была быть фантастичной и, одновременно, понятной. Если бы она была совсем непонятна зрителю, то подобное сопровождение (некий бесформенный шум) не мог бы помочь режиссеру достигнуть своих специфических целей. Использование при этом хорошо знакомого зрителям симфонического оркестра и современных инструментов, как и использование традиционной гармонии и музыкальных форм, служило своего рода опорой, средством когезии в странном и вымышленном мире, и это создавало в пространстве фильма некий комфорт, общий язык, помогающий зрителю понимать происходящее.

Композиторы, создававшие саундтреки к фантастическим фильмам, искали во всех направлениях, в частности, изобретали различные звуковые эффекты, предоставляющие широкое поле для экспериментирования, так как по контексту именно они должны были стать частью неизвестного в странном диететическом мире.

Так, например, в фильме «Зарешенная планета» (Forbidden Planet, 1956) музыкального сопровождения как такового нет. Звуковая партитура фильма полностью электронная, созданная пионерами в области электронной музыки Луисом и Бебом Барронами. В ней нельзя распознавать ни мелодию, ни гармонию, и на слух она воспринимается как набор случайных электронных звуков. Единственное движение осуществляется с помощью варьирования тембра и амплитуд звучаний. Это больше похоже на звуковой ландшафт, чем на всем знакомое движение структурированной музыки. В саундтреке фильма трудно найти грань между звуковым дизайном и музыкальным сопровождением, так как часть звуков используется и для диететических шумов, и в музыкальном сопровождении. В титрах фильма не значится «музыка», а «электронные звучания, лады» (electronic tonalities). Как следствие, картина оказалась практически лишенной музыкальной базы, из-за чего фильм кажется немного более медленным, чем другие, как будто лишенным эмоционального накала. Тем не менее, несмотря на оригинальность, партитура этого фильма не оказала большого влияния на дальнейшее развитие звуковой драматургии фильмов этого жанра.

В некоторых других фильмах к привычному оркестровому сопровождению начали добавлять новые инструменты. Так как композиторы, участвовавшие в создании саундтрека фильмов, были серьезными, знакомыми с новыми направлениями классической музыки музыкантами, то постепенно они привнесли в кино народные (экзотические для западных стран) и новые электронные инструменты. Последние использовались как сольно, так и в сочетании с другими традиционными музыкальными инструментами. Особую роль в кино этого периода играли

почти забытые к тому времени ранние (созданные в 20–30-е годы XX века) электронные инструменты: терменвокс, волны Мартено и траутониум.

Первый электронный инструмент был изобретен Львом Терменом в Петрограде в 1920 году и был действительно уникальным (см.: рис. 1).

Инструмент мог звучать сколько угодно громко, как оркестр (все зависело лишь от звукоусилительного тракта). Для создания звука во время исполнения не требовалась сила исполнителя, так как она генерировалась самим инструментом. Внешне этот инструмент также отличался от всех классических музыкальных инструментов. Он был оборудован двумя антеннами, расположенными перпендикулярно друг другу: одна — для управления высотой звука (справа), другая — для управления громкостью (слева). При приближении руки ис-



Рис. 1. Лев Термен исполняет произведение на терменвоксе

полнителя к вертикальной антенне менялась емкость звука, что влияло на высоту тона, (причем, чем ближе рука, тем выше звук). С антенной для громкости все обстояло также, только чем ближе к антенне приближалась рука, тем громче становился звук. Таким образом, можно было играть и вибрато, и глиссандо, и тремоло.

*Терменвокс* был монофоническим инструментом. Так как на инструменте не было опорных знаков или точек высота звука, то исполнитель настраивал его в основном слухом, совершая движения руками в пространстве, наподобие дирижера. Технически сложно было исполнять быстро чередующиеся ноты, зато легко — глиссандо, вибрато и динамические оттенки. Именно из-за этих сложностей терменвокс не стал популярным, так как требовал хорошего слуха и координации рук, характерных, например, для музыкантов, играющих на смычковых инструментах.

Однако не простота игры была целью создания терменвокса, а выразительные возможности инструмента, которые потенциально зависели от возможности самого исполнителя. Освоение игры на терменвоксе требовало много времени и усилий, поэтому исполнителей на данном инструменте имелось крайне мало. Тембр инструмента, по сути, являлся синусоидой, но перегружая и используя ее темброблоки можно было получить звук, похожий на смесь струнных смычковых и человеческого голоса. Именно это являлось характерной особенностью тембра терменвокса.

Морис Мартено, изобретатель инструмента «*Волны Мартено*» (см: рис. 2), в поисках выразительного интерфейса остановился на рубане — металлической нити с кольцом, протянутой вдоль клавиатуры. Кольцо надевали на указательный палец правой руки, и с его помощью осуществляли движение по нити вдоль клавиатуры. Нить присоединялась к конденсатору, который и менял высоту звука. После нескольких модификаций волны Мартено приобрели свой окончательный вид в 1931 году и допускали два способа игры: с помощью темпированной клавиатуры, способной производить вибрато, и с помощью «нити» или «кольца» (*jeau au ruban*; *jeau à la bague*). Приспособления позволяли исполнять глиссандо и играть на инструменте, извлекая звуки наподобие вокалиста.

Данный инструмент постоянно модифицировался. Он был изготовлен в семи вариантах, не считая прототип 1919 года. Первый официальный вариант 1928 года содержал лишь *рубан* (нить), на который исполнитель скользил кольцом, надетым на указательный палец правой руки, чтобы перейти от одной ноты к другой. Громкость регулировалась левой рукой через расположенную на выдвижном ящичке клавишу, чувствительную к давлению. Второй вариант 1929 года был намного компактнее и содержал нарисованную клавиатуру, над которой располагался передвижной ползунк, показывающий набранную ноту. На третьем варианте 1930 года можно было играть стоя или сидя. Рубан находится на фиктивной клавиатуре (для зрительного ориентира) с выемками



Рис. 2. Волны Мартено

(для тактильного ориентира). Немного позже появился четвертый вариант: вместо рубана в нем имелась настоящая, подвижная клавиатура. Пятый вариант 1937 года, наконец, содержал клавиатуру и рубан. Эту модель использовал Мессиян для своего сочинения «Праздник прекрасных вод» (*Fête des Belles Eaux*) для шести волн Мартено. Шестая версия 1955 года стала меньше и легче, благодаря прогрессу в области электроники, а в седьмой модели 1975 года лампы заменили транзисторы.

При создании волн Мартено приоритетным для изобретателя была выразительность инструмента, а не его тембровые возможности. Тон создавался с помощью гетеродинирования; правая рука отвечала за ноту, левая — за громкость. Это походило на игру на виолончели — роль смычка брала на себя кнопка, чувствительная к давлению. Эта кнопка имеет ход до 2-х сантиметров. Она чутко реагирует на любое касание. С ее помощью можно делать всевозможные штрихи — легато, стаккато, вибрато. На том же ящичке находятся и другие кнопки, например, для изменения атаки, для переключения октав на клавиатуре, выбора громкоговорителя.

Сразу после появления волн Мартено многие композиторы заинтересовались инструментом с интригующим звучанием и выразительными возможностями. Большинство видело в нем более совершенный, не имеющий недостатков терменвокс, инструмент. В итоге, после внесения всех изменений, Мартено пришел к решению совместить клавиатуру, способную воспроизвести вибрато, с рубаном. С помощью последнего можно было играть как на терменвоксе, используя клавиатуру и выемки перед ней в качестве ориентира. Такое конструктивное решение существенно облегчало задачу интонирования и помогало исполнителю чисто психологически.

Хотя Лев Термен впоследствии тоже придумал клавиатуру и гриф, как на виолончели, но его инструментам все равно не хватало сложного механизма для управления тембром и артикуляцией. Таким образом, волны Мартено оказались легче и интуитивнее в освоении, благодаря чему оказались более востребованными композиторами: для волн Мартено писали А. Жоливе, О. Мессиян, А. Онеггер, В. Ландовска и многие другие. В числе произведений, в которых задействован этот инструмент, — концерты, дуэты, камерные ансамбли, оратории и симфонии. Особо стоит выделить сочинения О. Мессияна. Композитор на протяжении всей жизни обращался к этому инструменту. Самым известным его произведением с использованием волн Мартено стала симфония Турангалила, ставшая современной классикой.

Для Фридриха Траутвайна — изобретателя электронного инструмента *траптомиума* (см.: рис. 3) — очень важным был способ игры на созданном им инструменте. Учитывая открытые Траутвайном огромные ресурсы звукоизвлечения и технические возможности звукопорождения, изобретателю было важно, чтобы его инструмент был еще и практичным для исполнения. Траутвайн помнил о неудобствах игры на сферофоне Магера, поэтому не стремился к изобретению совершенно нового способа игры на своем инструменте, а старался, напротив, освоить, по возможности, опыт игры на традиционных инструментах.

Изобретатель пришел к компромиссу между клавишным и струнным инструментом. Преимущества струнных Траутвайн видел в их способности играть микроинтервалы, глиссандо, вибрато, хотя понимал, что чем выше у струнных по позиции звук, тем труднее правильно его интонировать. Клавишные инструменты, в отличие

от струнных, предоставляли пальцам сразу всю возможности формирования звука — высоту, громкость и, возможно, тембр. Вместе с тем, поскольку у клавишных инструментов звуковой строй фиксирован, то он не допускает изменения тонового состава интервалов. На фиксированную величину интервала Траутвайн не мог согласиться, равно как и на фиксированный музыкальный строй, так как считал, что его инструмент должен иметь возможность адаптироваться к любой музыкальной системе.

Траутвайн также исследовал возможности управления динамикой посредством духового устройства. Чтобы принять окончательное решение по поводу исполнительской техники на данном инструменте, он решил исследовать возможности усиления и затухания звука и пригласил исполнителей на разных инструментах испытать различные технические решения при игре на клавишных, струнных и духовых. В итоге Траутвайн остановился на ленточном мануале (Bandmanual), состоящем из натянутой струны. Эта струна играла роль регулятора электрического сопротивления, которое менялось в зависимости от того, в каком месте она была прижата. Над струной находился выдвижной брусок с рычажками, которые служили ориентиром для высоты звука. Приспособление могло быть съемным. Когда нужно было переходить на другую систему музыкального строя, то рычажки меняли свое положение. Силой нажатия пальца на рычажки по струне (или прямо пальцем на струне) можно было регулировать громкость, а вертикальное натягивание струны могло управлять тембром. Траутвайн назвал такой способ извлечения звука “трехмерным музыкальным воспроизведением звука” (dreidimensionale musikalische Tonerzeugung) или “трехмерной игрой” (dreidimensionales Spiel). Он даже предлагал в дальнейшем устроить мануал в виде цилиндра, который можно было держать как фagот или поставить на штатив.

Траутониум по своей концепции был монофоническим. Для многоголосной фактуры наподобие того, как это делают струнники при двойном грифе (Doppelgriff изобретатель предлагал просто увеличить количество мануалов, расположив их рядом друг с другом. Поскольку техника исполнения не была сложна, то играть необходимо было). Тем не менее, Траутвайн оставил разработку мануального строения своего траутониума, как и идею об управлении тембром звука посредством вертикального натягивания струны. Он предложил управлять тембром посредством

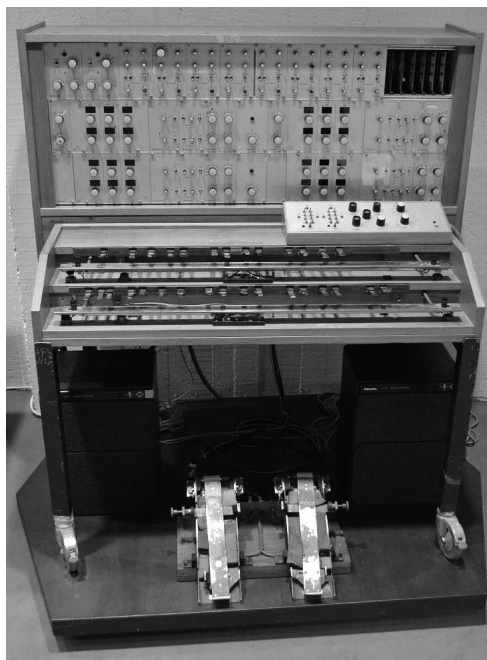


Рис. 3. Траутониум

регуляторов, подобно тому, как это делается на органе, а также влиять на звук при помощи педали.

Первое публичное представление аппарата состоялось на фестивале «Новая музыка» в Берлине в 1930 году, где прозвучали оригинальные сочинения для траутониума в исполнении Пауля Хиндемита, Оскара Зала и Рудольфа Шмидта. Аппарат получил не слишком лестные отклики: высота звука была неточной, невозможно было играть быстрые пассажи и сложные ритмические структуры. Для простой трехголосной пьесы требовалось, к примеру, три аппарата и, соответственно, три исполнителя. Тем не менее, было видно, что траутониум имеет перспективу в плане усовершенствования и вызывает профессиональный интерес (группа композиторов, прежде всего Хиндемит, регулярно сочиняла произведения именно для траутониума).

Ранние электронные инструменты имели своеобразное, таинственное звучание и как никакие другие подходили для фантастического кино, из-за чего они появились в саундтреках научно-фантастических фильмов. Так, например, в фильме «Ракета Икс-Эм» (*Rocketship XM*, 1950) звучат терменвокс и волны Мартено, где играют новую важную роль. Они выступают не просто в качестве средства тембральной окраски (как у Мессиана, например), но являются лейтмотивом появления инопланетян. Особое звучание данных тембров тесно связано с появлением определенных персонажей на экране (например, в фильме «День, когда земля остановилась» — *The Day the Earth Stood Still*, 1951).

Особенно часто стали использовать электронные инструменты в психологических триллерах в качестве характеристики героев и пограничных состояний. Безусловно, данные электронные инструменты были знакомы музыкантам, но не были знакомы слушателям. Поэтому именно терменвокс, волны Мартено и траутониум психологически действовали на слушателей своим плавающим звучанием, скользким глиссандо, безтембровыми звуками, представляющими собой чистые синусоиды. Эти звучания нашли свою нишу. По тембру и по манере извлечения они не были похожи ни на один классический инструмент и могли в полной мере создать таинственную и пугающую атмосферу, необходимую для фантастического кино.

В итоге к 50-м годам XX века ранние электронные инструменты стали популярными и даже обыденными ввиду активного использования в малобюджетных фильмах фантастики и ужаса (использовать, например, терменвокс, было дешевле чем целый симфонический оркестр). Тем не менее, эти инструменты звучат даже в некоторых культовых фильмах Хичкока. Франц Ваксман использовал электрическую скрипку в фильме «Подозрение» (*Suspicion*, 1941), чтобы создать элемент страха, наподобие Миклоша Рожа с терменвоксом в фильме «Завороженный» (1945), в котором терменвокс стал самым заметным элементом музыкального сопровождения. Любопытно, что композитор Миклош Рожа сам предложил использовать этот инструмент, когда ему поручили сочинение музыки к этому фильму. Впервые терменвокс зазвучал в фильме «Потерянный уикенд» (*The Lost Weekend*, 1945, композитор М. Рожа), хотя и был снят не несколько месяцев позже «Завороженного». В фильме «Потерянный уикенд» терменвокс иллюстрирует паранойю и амнезию Рея Миланда, а также отчаяние погрузившегося в алкоголизм героя. Рожа всегда

верил, что музыка должна дополнять психологический эффект фильма, и его дальнейшее использование терменвокса было прекрасно реализовано в этих двух фильмах. Жуткий звук инструмента был успешно интегрирован с звучанием оркестром; результирующий звук усилил тему фильма о потенциальном безумии.

Использование терменвокса повлияло на последующие музыкальные партитуры фильмов. В картинах 1950-х годов инструмент использовался композиторами Ферде Грофом в «Ракете Икс-Эм» (*Rocketship X-M*, 1950), Дмитрием Темкиным в фильме «Нечто из иного мира» (*The Thing From Another World*, 1951), Бернардом Херрманом в фильме «День, когда остановилась земля» (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), Херманом Стейном в фильме «Оно пришло из далекого космоса» (*It Came From Outer Space*, 1953), Гершелом Берком Гилбертом в «Проекте “Лунная база”» (*Project Moonbase*, 1953), Роналдом Стейном в фильме «День, когда земле пришел конец» (*The Day The World Ended*, 1956) и в других партитурах для кино и телевидения. Но М. Рожа отказался от терменвокса после фильмов «Завороженный», «Потерянный уикенд» и «Красный дом», поскольку испугался, что этот звук станет своего рода его визитной карточкой.

Хорошо известно, что в фильме «Птицы» Хичкок не использовал обычную музыкальную партитуру. Диегетическая музыка звучит в нем только дважды. Звуковая дорожка состоит из диалогов, шумов и звуковых эффектов. Звуки птиц были созданы Оскаром Зала искусственно с помощью микстур-траутониума. К концу фильма птицы собираются под электронным гулом, охарактеризованным Хичкоком как «нависшая тишина», создающая «ощущение ожидающей массы». Этот звук показывает экспериментальную сущность фонограммы фильма, которая сопровождает птиц и возникает при их присутствии (но это не совсем звук птиц, по крайней мере тех природных существ, с которыми мы знакомы). Звук указывает на их объективное присутствие, но вызывает ощущение присутствия чужого, сверхъестественного, не природного.

Новаторское использование Хичкоком электронного звучания опирается на слияние двух тенденций в электронной музыке, а именно: конкретной и электронной музыки. Здесь под электронной музыкой понимается не направление музыки, а музыка, созданная электронным способом, то есть, электронными инструментами. Хичкок использовал электронные звуки не только как фон при появлении птиц, но и для шумов, которые возникают при взаимодействии птиц с различными предметами; даже для шумов, порождаемых персонажами.

О возвращении ранних электронных инструментов в кинематограф можно говорить только в 80-е годы XX века и позже, когда в фантастических фильмах потребовалось актуализировать хранящиеся в памяти зрителей звуковые клише. К примеру, в фильме «Марс атакует!» (*Mars Attacks!*, 1996), были тщательно собраны все клише фантастических фильмов 1950-х годов и исполнены в хорошем голливудском качестве ранними электронными инструментами. В фильме «Охотники за привидениями» (*Ghost Busters*, 1984) также на протяжении всего фильма звучал терменвокс. Уникальные свойства терменвокса прекрасно подходили фильмам про космос или о странных неземных происшествиях. Они нашли применение в фильмах 1990-х и 2000-х годах, имитирующих стиль 1950-х, у композиторов:

Элиота Голденталя в «Бетмэн навсегда» (Batman Forever, 1995), Дэниела Эльфмана в «Марс атакует!» (Mars Attacks!, 1996), Джеймса Хорнера в «Гринч — похититель рождества» (How the Grinch Stole Christmas, 2000), у Марко Белтрами в «Хеллбой» (Hellboy, 2004), Тайлера Бейтса в фильме «День, когда остановилась земля» (The Day the Earth Stood Still, 2009).

Возвращаясь к звуковой драматургии фантастического кино, необходимо отметить, что музыка в жанре кинофантастики очень сильно эволюционировала. Она стала более сложной, привычная симфоническая основа звукового рисунка получила развитие за счет малоизвестных этнических и ранних электронных инструментов, и большого количества эффектов. Из-за опасности попасть в стереотипную ситуацию, звуковое сопровождение фильма сильно менялось на протяжении всего рассматриваемого периода. Музыка перестала быть «фоновой», звуковые эффекты стали главенствующими. Чтобы создать иллюзию реальности, именно музыкальное оформление выходило на первый план. Оно действовало как средство эмоционального и психологического усиления фантастических ситуаций, не имевших аналогов в реальной жизни (неземной ландшафт, полет в космосе, появление пришельцев). Кроме того, музыкальное сопровождение фантастического фильма расширилось в тембровом плане и, если говорить о музыке в кино в целом, то именно в жанре фантастического кино оно развивалась особенно стремительно и экспериментально, более разнообразно, чем, например, в жанре мелодрамы. В некоторых произведениях по качеству и исполнению звуковая драматургия фантастического кино поднялась до уровня настоящих шедевров.

#### ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Bartkowiak, M. J.* Sounds of the Future. Jefferson, North Carolina: McFarland. 2010. 231 p.
2. *Brown, R. S.* Overtones and Undertones. Berkeley: University of California Press. 1994. 398 p.
3. *Donhauser, P.* Elektrische Klangmaschinen. Wien: Böhlau, 2007. 348 p.
4. *Larson, R. D.* Musique Fantastique. 2nd Edition. 2012. Kindle edition.
5. *Madhavan, G.* Think Like an Engineer. Oneworld Publications. 2015. 272 p.
6. *McGee, M.T., & Robertson, R. J.* You Won't Believe Your Eyes: A Front Row Look at the Sci-Fi/Horror Films of the 1950s. Duncan, Oklahoma: BearManor Media. 2013. 286 p.
7. *Rawle, S., & Donnelly, K. J.* Partners in Suspense. Manchester: Manchester University Press. 2017. 280 p.
8. *Sullivan, J.* Hitchcock's Music. Yale: Yale University Press. 2008. 280 p.
9. *Trautwein F.* Elektrische Musik. Berlin: Weidmann, 1930. 39 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

А. К. Контрерас — contrerasa@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Alejandro K. Contreras — contrerasa@mail.ru