

Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Институт современного искусства»

На правах рукописи

Александрова Диана Александровна

**МУЗЫКА КАК ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ФАКТОР
В ЭКРАНИЗАЦИЯХ РОМАНА Л. ТОЛСТОГО
«АННА КАРЕНИНА»**

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Шак Татьяна Федоровна

Москва, 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Музыка в экранных адаптациях романа Л. Толстого «Анна Каренина»	17
1.1. Смысловые преобразования сюжета и образов литературного первоисточника в отечественном и зарубежном кино	17
1.2. Музыкальная репрезентация романа на экране в исторической динамике	36
Глава 2. Музыкальный тематизм в драматургическом процессе экранизаций романа	67
2.1. Лейттемы-характеристики действующих лиц	67
2.2. Роль лейттем-состояний в сюжетной канве экранизаций.....	77
Глава 3. Драматургические функции музыки в киноинтерпретациях романа.....	104
3.1. Музыкальное воплощение типов драматургии.....	104
3.2. Приемы работы с музыкальным тематизмом как отражение драматургического плана фильма	117
3.3. Музыка как средство создания кульминаций	132
Заключение	151
Список литературы	158
Приложение 1. Фильмография.....	186
Приложение 2. Нотные примеры.....	190
Приложение 3. Таблицы-партитуры фильмов	198

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Кино – наиболее востребованный и популярный вид искусства, оказывающий влияние на зрителей и вызывающий отклик в общественном сознании. Средствами киноискусства транслируются определенные взгляды и ценности, создаются модели поведения, преподносятся трактовки классической литературы. Одним из главных инструментов в реализации этих задач выступает жанр экранизации, широко распространенный в киноиндустрии. Зародившись на заре кинематографа, он актуален и в настоящее время. Постановка фильма на основе известного литературного сюжета – большая ответственность для его создателей, поскольку миллионы зрителей будут оценивать, насколько бережно режиссер, сценарист, продюсер и другие соавторы киноленты, отнеслись к первоисточнику. Примечательно, что из всех жанров литературы романы чаще остальных переносятся на экран. По-видимому, это обусловлено их масштабностью, где наличествует несколько сюжетных линий, прослеживается историческая динамика событий, жизненный путь одного или нескольких героев и даже поколений.

Внушительную часть литературы, воплощенной на экране, составляют тексты русских писателей-классиков, в числе которых сочинения М. Булгакова («Мастер и Маргарита»), Н. Гоголя («Мертвые души»), Ф. Достоевского («Братья Карамазовы», «Преступление и наказание»), А. Пушкина («Евгений Онегин»), И. Тургенева («Дворянское гнездо») и др. Отдельную нишу занимает роман Л. Толстого «Анна Каренина» как одно из наиболее часто экранизируемых произведений, значимость которого не утрачена по сей день. Ориентируясь на неугасающий интерес к литературному источнику, режиссеры разных национальных школ и исторических периодов развития кинематографа обращаются к данному сюжету. Появляются не только киноверсии в жанре художественного фильма, сериала, короткометражного фильма, но и

сценические постановки, балеты, мюзиклы. Каждое новое воплощение своеобразно, самобытно и является субъективным отражением индивидуального видения режиссера литературного произведения.

Большое влияние на фильм оказывает музыкальный компонент, сопровождающий экранное действие и образующий синтез с визуальным и вербально-сюжетным рядами. Работая согласно замыслу режиссера и продюсера, композитор непосредственно воздействует на экранное восприятие сюжета зрителем. Звуковой ряд в киноинтерпретациях «Анны Карениной» создавался многими авторами. Среди них представители разных национальных школ, творческих направлений, периодов развития кинематографа: П. Говерс, А. Джон, Дж. Э. Кин, К. Ламберт, Д. Марианелли, А. Соловьева, Г. Стотхарт, Ю. Потееenko, А. Фрулио, Р. Щедрин и другие. В качестве интонационной основы тематизма помимо авторской музыки, непосредственно написанной к фильму, используются цитаты из классики и фольклорный материал. Аудиокомпозиции во вновь созданных киноверсиях становятся зеркалом современности и знаком нового прочтения произведения.

На сегодняшний день нет специального исследования, посвященного роли музыки в экранизациях «Анны Карениной» как важной составляющей медиатекста, которая обеспечивает художественную ценность фильмов, формирует их жанровую специфику, отражает индивидуальные стили режиссеров и композиторов, оказывает влияние на восприятие зрителем синтетического текста. Этим обусловлена **актуальность** данной работы, обращенной к вопросам функционирования музыкального компонента в киноадаптациях текста Л. Толстого с точки зрения драматургических закономерностей.

Объект исследования – музыка в экранизациях романа Л. Толстого «Анна Каренина».

Предмет исследования – драматургическая функция музыки как части аудиовизуального синтеза.

Цель работы – на основе анализа киноверсий романа «Анна Каренина»

выявить роль музыкального тематизма в характеристике персонажей, передаче их эмоционального состояния, раскрытии идейного замысла и концепции романа в целом в ракурсе изучения подходов к реализации драматургического процесса фильмов.

Задачи исследования:

- определить специфику экранизаций как формы синтетического текста и способа творческого самовыражения режиссера-интерпретатора, трактующего первоисточник сквозь призму своего мировоззрения;
- на основе сюжета и концепции романа аргументировать причины популярности произведения, отличительные особенности его прочтения в динамике развития отечественного и зарубежного кино;
- систематизировать принципы функционирования музыки в экранизациях «Анны Карениной» в ракурсе исторического, национального, индивидуального стилей, особенностей трактовки сюжета и характеристики персонажей;
- выявить роль музыкального тематизма (лейттемы-характеристики, лейттемы-состояния), выраженного авторским и/или цитатным материалом, в драматургии киноинтерпретаций, его влияние на характеристику образов и идейный замысел;
- обосновать особенности музыкальной драматургии экранизаций в контексте композиторского и режиссерского стилей;
- показать роль музыки в создании кульминаций действия киноверсий.

Материалом для исследования послужили фильмы зарубежных и отечественных режиссеров, представляющие интерес с точки зрения функционирования музыки в структуре кинотекста: «Анна Каренина» (Венгрия, 1918, реж. М. Гараш, муз.: А. Рубинштейн), «Анна Каренина» (США, 1935, реж. К. Браун, комп. Г. Стотхарт), «Анна Каренина» (Великобритания, 1948, реж. Ж. Дювивье, комп. К. Ламберт), «Анна Каренина» (СССР, 1953, реж. Т. Лукашевич, муз.: П. Чайковский), «Запретная любовь» (Аргентина,

1958, реж. Л. С. Амадори, комп. Т. Рибери), «Река любви» (Египет, 1960, реж. Э. Зульфикар, комп. А. Райдер), «Анна Каренина» (США, 1961, муз.: Дж. Верди, М. Глинка, А. Львов), «Анна Каренина» (СССР, 1967, реж. А. Зархи, комп. Р. Щедрин), «Анна Каренина» (США, 1985, реж. С. Лэнгтон, комп. П. Говерс), «Анна Каренина» (США, 1997, реж. Б. Роуз, муз.: П. Чайковский, С. Рахманинов, С. Прокофьев), «Анна Каренина» (Великобритания, 2000, реж. Д. Блэр, комп. Дж. Э. Кин), «Анна Каренина» (Россия, 2009, реж. С. Соловьев, комп. А. Соловьева), «Анна Каренина» (Великобритания, 2012, реж. Дж. Райт, комп. Д. Марианелли), «Анна Каренина» (Италия, 2013, реж. К. Дюге, комп. А. Фрулио), «Прекрасная ложь» (Австралия, 2015, реж. Г. Айвин, П. Сэлмон, комп. А. Джон), «Анна Каренина. История Вронского» (Россия, 2017, реж. К. Шахназаров, комп. Ю. Потеенко), «Темная как ночь. Анна Каренина 2019» (реж. Р. Новикова, комп. Б. Гребенщиков¹).

Степень разработанности проблемы. Наследие Л. Толстого неоднократно становилось объектом изучения литературоведов, критиков, искусствоведов. Особую нишу занимает пласт литературоведческих трудов, направленных на рассмотрение жизни и творчества писателя. Из изданий биографического характера выделим книги Н. Арденса «Творческий путь Л. Н. Толстого», где дан обзор произведений в контексте эпохи [22], сборник работ Б. Эйхенбаума «Лев Толстой: исследования» [203], куда вошли ранее опубликованные труды исследователя. Дневники жены [55] и воспоминания сына писателя [162] также стали важным материалом для изучения его произведений.

Широкий круг проблем, заложенных в литературном первоисточнике, их злободневность и неоднозначность отражена в значительном количестве дис-

¹ Борис Борисович Гребенщиков признан иностранным агентом по решению Министерства юстиции РФ от 30.06.2023 г.

сертационных исследований филологической направленности. В них рассматриваются сюжетно-композиционная структура романа (А. Степаненко [159]), невербально-пластический аспект (А. Лебедев [93]), композиция и многолинейность повествования (А. Десятникова [52]), идейно-художественные особенности воплощения «мысли семейной» (Т. Проскурина [128]).

Роман «Анна Каренина» стал объектом изучения и в ряде монографий. П. Басинский в работе «Подлинная история Анны Карениной» [34] интерпретирует текст Л. Толстого через реконструкцию биографических, социальных и художественных контекстов, оказавших влияние на сюжет. В труде Э. Бабаева [30] предпринят опыт целостного анализа исторического, нравственного и художественного смысла произведения. В. Жданов в книге «Творческая история "Анны Карениной"» [66] на основе рукописного наследия писателя исследует динамику создания романа. Б. Леннkvист в сочинении «Путешествие в глубь романа. Лев Толстой: Анна Каренина» [94] выявляет символы, мотивы и отдельные детали в структуре литературного текста.

Важную роль в формировании концепции диссертации сыграли литературоведческие работы по бытованию текстов Л. Толстого в кинематографе. Это базовое исследование Л. Аннинского «Лев Толстой и кинематограф» [18], где под критическим углом рассматривается «жизнь» сюжетов Л. Толстого в отечественном и мировом кино, особенности современного восприятия идей писателя. Проблема экранизаций романа «Анна Каренина» актуализирована в статьях И. Мартыановой [108] и М. Шараповой [193] в плане перевода текста романа в сценарную композицию и трансформации элементов образной системы литературного произведения в кинотексте.

Ряд статей посвящен анализу киноадаптации «Анны Карениной» британского режиссера Джо Райта (Великобритания, 2012, комп. Д. Марианелли). И. Сидоркина [149] и Д. Маташева [109] рассматривают ее в ракурсе влияния постмодернистских тенденций на формирование концепции экранизации;

Т. Склизкова [151] – с точки зрения сочетания в фильме понятий «английскости» и «русскости».

Большое число работ искусствоведческого и филологического профилей освещает экранизацию как специфический киножанр. Так в диссертации К. Игнатова [71] изучаются языковые трансформации авторского стиля от текста романа к фильму. В. Решетникова рассматривает ключевые подходы к интерпретации литературных произведений в телеэкранизации [131], С. Арутюнян [25] – экранизацию как диалог литературы и кино с позиции культурологии, семиотики и эстетики. Киноинтерпретации русской классики посвящены специальные исследования У. Гуральника [49]. Н. Зоркой [70], И. Мартьяновой [107], Л. Рыбак [141] и др.

Принципы постмодернизма, по канонам которого снята киноверсия Дж. Райта, установлены в работах Ж. Дерриды [51], Н. Маньковской [104], статье Н. Олизко [121]. Переход от постмодернистской иронии к метамодерну и отражение его в музыке рассмотрен Н. Хрущевой [179].

Исследования по общей теории кино заложили фундамент для изучения жанра экранизации. К трудам, оказавшим определяющее влияние, относятся работы классиков теории кино: Б. Балаш [32], Ю. Лотмана [98, 99], С. Гинзбурга [48]. Проблемы сравнительного и контекстуального анализа фильмов решены с опорой на работы Н. Агафоновой «Общая теория кино и основы анализа фильма» [1], М. Мартена «Язык кино» [105], С. Пензина «Анализ фильма» [123], Л. Сегер «Скрытый смысл: создание подтекста в кино» [144]. Важное значения для понимания функционирования лейтмотивов в кинотексте и их драматургического потенциала имеют положения, изложенные в диссертации С. Федоткина «Лейтмотивный анализ фильма» [167], исследовании Л. Нехорошева «Драматургия фильма» [119]. Проблема стиля как системы выразительных средств в экранных искусствах, создающей определенную модель восприятия, рассмотрена в работе Л. Ключевой [79].

Анализ особенностей интерпретации и реинтерпретации художественных произведений базируется на идеях, изложенных в трудах П. Волковой [47], П. Татарского [161], основанных на осмыслении этого феномена в текстах культуры.

Общие вопросы функционирования музыки в фильме раскрыты с опорой на исследования таких авторов, как Т. Егорова [61-62], Н. Ефимова [64], З. Лисса [95], Ю. Михеева [113-114], Е. Русинова [136], К. Рычков [142-143], Э. Фрид [171], А. Чернышов [184], Т. Шак [188, 191-192], И. Шилова [194], Т. Adorno [208], I. Bazelon [209], G. Bluestone [210], M. Chion [215], C. Gorbman [213], T. Pontara [220] и др. Основой для анализа киноинтерпретаций романа «Анна Каренина» стала методология анализа музыки в синтетическом тексте, базирующаяся на составлении таблиц-партитур соотношения вербально-сюжетного и звукового рядов, разработанная Т. Шак в работе «Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино» [190].

Музыка как драматургический фактор экранизаций романа Л. Толстого «Анна Каренина» ранее не была предметом отдельного научного рассмотрения. Тем не менее, проблемам введения музыки в экранизации классических литературных произведений посвящены диссертации Ю. Цицишвили «Музыка как драматургический фактор в киноинтерпретациях романов Ф. М. Достоевского» [180], К. Рычкова «Классическая музыка в голливудском кино» [143].

Анализ музыкальной составляющей медиатекста невозможен без опоры на фундаментальные работы по общим проблемам теоретического музыкознания, раскрывающие вопросы жанровой специфики, музыкального тематизма, характеристики средств выразительности, драматургии. Выделим некоторые из них.

Акцент в диссертации на анализе музыкального тематизма, лейттематизма потребовал привлечения исследований на данную тематику. Процессу

темообразования, особым формам тематизма посвящены работы В. Вальковой «Музыкальный тематизм – мышление – культура» [43], Е. Ручьевской «Функции музыкальной темы» [139], В. Холоповой «Музыкальный тематизм» [175], Л. Шаймухаметовой «Семантический анализ музыкальной темы» [187] и др. В. Цуккерманом исследованы структурные и художественные особенности тематизма в контексте различных музыкальных форм [181-182]. Законы временного развертывания музыкальной композиции нашли отражение в книге Е. Назайкинского «Логика музыкальной композиции» [116], в трудах Л. Мазеля [100-102].

Различные параметры музыкальной драматургии освещены в работах музыковедов в контексте общих подходов (В. Бобровский [41], Л. Казанцева [75], А. Селицкий [145-146], И. Соллертинский [153]), драматургии в опере и инструментальной музыке (Т. Чернова [183], Б. Ярустовский [207]), закономерностей музыкальной драматургии фильма. К последней группе относятся труды В. Васиной-Гроссман [44], Л. Владимирова [46], И. Иоффе [72], И. Фролова [172] и др. Анализ системного принципа организации музыкального тематизма, выявленного в экранизации «Анны Карениной» режиссера Дж. Райта, выполнен на основе идей, разработанных в монографии Т. Шак «Гармония как фактор музыкальной драматургии в операх Н. А. Римского-Корсакова» [189].

Вопрос цитирования неизменно привлекает внимание исследователей. Для анализа киноинтерпретаций романа «Анна Каренина», музыкальный тематизм которых строится на заимствованном музыкальном материале, привлечены идеи, изложенные в трудах А. Денисова [50], А. Комаровой [80, 81], Л. Крыловой [88], С. Лавровой [92], А. Семченковой, Т. Шак [147].

Особую значимость для научного изучения проблемы представляют высказывания создателей художественных фильмов: режиссеров (Дж. Райт [53]), актеров (К. Найтли [186]), композиторов (А. Шнитке [197, 198]).

Таким образом, данная проблематика, междисциплинарная, по сути,

включает несколько направлений, относящихся к различным областям гуманитарного знания: музыковедению, киноведению, литературоведению. В ходе работы над диссертацией проведен комплексный анализ научных подходов, охватывающих различные аспекты исследуемой темы. Несмотря на широкий диапазон литературы по актуализируемой проблематике, видится необходимым систематизация наблюдаемых музыковедами явлений в вопросах изучения роли музыки в киноинтерпретациях литературной классики.

Методология исследования определяется поставленными целью и задачами. В разработке данной темы, основанной на анализе синтетического кино-текста, привлекались методы, применяемые в музыковедении, киноведении, литературоведении. В их числе:

- культурологический, необходимый для изучения музыкального компонента киноинтерпретаций в культурно-исторической динамике;
- сравнительно-сопоставительный, ориентированный на выявление сходства и различия музыкальных решений в экранизациях, эволюции приемов и стилей;
- семиотический, направленный на определение функции музыки как системы знаков, взаимодействующей с визуально-вербальным рядом фильма и формирующей многоуровневую смысловую структуру кинопроизведения;
- киноведческий, связанный с позиционированием музыки в жанрово-стилевой и языковой системе кинопроизведения;
- музыковедческий (теоретический), направленный на исследование художественных и драматургических функций музыкальных средств (тематизм, жанр, принцип цитирования, композиция и т.д.) в экранизациях романа и их роли в формировании смыслового и эмоционального воздействия фильма на зрителя.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые: проведен комплексный искусствоведческий анализ отечественных и зарубежных

экранизаций романа Л. Толстого «Анна Каренина», в результате которого обозначена роль музыки в выявлении идейного замысла произведения; обоснованы подходы к введению музыки в киноинтерпретациях в ракурсе исторического, национального, индивидуального (авторского) стилей, особенностей кинопрочтения (интерпретация или реинтерпретация) романа; освещена роль музыкального тематизма, выраженного авторским и цитатным материалом (лейттемы-характеристики, лейттемы-состояния) в драматургии киноверсий, его влияние на характеристику образов, эмоциональных состояний и смыслов; раскрыты особенности музыкальной драматургии экранизаций в контексте композиторского и режиссерского стилей, проявившихся в различных способах воплощения данного процесса, в том числе в приемах создания кульминаций.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что музыкальный компонент киноинтерпретаций рассмотрен как важная драматургическая составляющая в системе аудиовизуального и литературного синтеза. Научные результаты диссертации могут стать основой для дальнейшего комплексного изучения проблемы киноинтерпретации литературных произведений, а также прикладной музыки как компонента синтетического кинотекста в теоретическом и практическом аспектах, что позволит более полно осветить тенденции развития современного кино и функционирование музыки в нем.

Практическая значимость исследования. Материалы и результаты диссертации могут быть использованы для учебной деятельности в курсах по звуковому решению фильма, истории и теории киномузыки, музыки в структуре медиатекста, музыкальной драматургии, истории музыки, истории отечественного и зарубежного кинематографа по профильным специальностям высших учебных заведений творческой и гуманитарной направленности. Данное исследование будет востребовано в практической деятельности композиторов, работающих в сфере киномузыки, режиссеров, звукорежиссеров, режиссеров мультимедиа и продюсеров.

Положения, выносимые на защиту:

1. Частое обращение отечественных и зарубежных режиссеров к экранизации романа Л. Толстого «Анна Каренина» инициируется многослойностью его содержания, заключающего в себе признаки мелодрамы (семейная жизнь, любовь, ненависть, измена), драмы (взаимоотношения и конфликтное столкновение характеров) и трагедии (неразрешимость конфликта, фатальный исход событий), т.е. жанров, востребованных кинематографом. При этом основой музыкального решения фильмов чаще становится мелодраматическая составляющая.

2. Музыка фильмов-экранизаций, в зависимости от режиссерского замысла, представлена как авторскими композициями, так и цитатным материалом. В картинах, воссоздающих время действия толстовского романа, его быт и нравы, часто включаются цитаты из народной музыки и произведений русских композиторов.

3. Музыкальные характеристики персонажей дополняют визуальную и вербальную составляющую, расставляют акценты на определенных личностных качествах, позволяя фиксировать ключевые черты характера, выявлять скрытые эмоции и мотивы. Музыка направляет и формирует восприятие зрителя, очерчивая рамки экранного образа и снижая многозначность трактовки героя.

4. Во многих фильмах используется лейтмотивный принцип организации музыкального материала, напрямую влияющий на общую концепцию экранизаций. Основные лейтмотивы выполняют различные драматургические функции: информационно-опознавательную, формообразующую, организующую пространство действия, символическую, характеризующую героев и их эмоциональные состояния. Условно, в зависимости от функции, их можно представить как статичные, не изменяющиеся на протяжении кинокартины, и динамичные, активно развивающиеся вместе с движением той или иной драматургической линии фильма.

5. В кинематографических интерпретациях романа Л. Толстого «Анна Каренина» музыка совместно с иными составляющими кинотекста выступает фактором реализации различных моделей драматургии: конфликтно-драматической, контрастно-эпической и смешанной (эпико-драматической). Специфика развертывания звуковой ткани в кинематографическом синтезе определяется концептуальным режиссерским замыслом, стратегиями распределения смысловых акцентов, принципами формирования звукозрительных кульминаций.

Степень достоверности и апробация результатов исследования обусловливается использованием большого объема источников: видеоматериалов отечественных и зарубежных экранизаций романа «Анна Каренина»; опубликованных изысканий, имеющих прямое отношение к заявленной теме; статей, посвященных принципам функционирования музыки в структуре художественных фильмов. Достоверность выводов подтверждается взаимодействием аналитических наблюдений и теоретических выводов, полученных с применением специальных и общенаучных методов.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства». Основные результаты и выводы исследования были освещены на Международных и Всероссийских научно-практических конференциях в Краснодаре (III Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в западно-европейской и отечественной музыкальной культуре», 2021 г.; IX Международная научно-практическая конференция «Музыка в пространстве медиакультуры», 2022 г.), Тамбове (XVIII Международная научно-практическая конференция «Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство», 2022 г.; XII, XIII Международная научно-практическая конференция «Музыка в пространстве медиакультуры», 2025, 2026 гг.), Санкт-Петербурге

(XIV Всероссийская научно-практическая конференция «Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании», 2022 г.), Ростове-на-Дону (Пятая международная научная конференция «Проблема синтеза в музыкальном искусстве: на пересечении жанров и стилей. Памяти А. Г. Шнитке посвящается», 2024 г.), Москве (Международная научно-практическая конференция «Современное искусство в дискурсе времени» 2025 г.).

Основные положения диссертации отражены в 11 научных статьях, общим объемом 4 п.л., 4 из которых (объемом 2,4 п.л.) опубликованы в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ.

Структура диссертации, в соответствии с целью и задачами исследования состоит из введения, трех глав, разделенных на параграфы, заключения, списка литературы и трех приложений, содержащих фильмографию, нотные примеры, таблицы-партитуры фильмов.

Во Введении обосновывается актуальность, обозначаются объект, предмет, цель, задачи, перечень экранизаций, послуживших материалом для диссертации, степень научной разработанности проблемы, теоретико-методологическая база, научная новизна. Определяется методология исследования, формулируются положения, выносимые на защиту, теоретическая и практическая значимость, степень достоверности и результаты апробации, дается общая характеристика работы.

В первой главе «Музыка в экранных адаптациях романа Л. Толстого "Анна Каренина"» показаны смысловые преобразования сюжета и образов литературного первоисточника в отечественном и зарубежном кино, дана классификация фильмов по жанру, музыкальному компоненту, национальным тенденциям, эволюции обрисовки образов главных героев. Освещаются особенности звукового ряда киноверсий романа в исторической перспективе.

Последующие разделы раскрывают драматургические функции музыки в ракурсе анализа музыкального тематизма (2 глава), воплощения конфликтно-

драматического, контрастно-эпического, смешанного типов драматургии и музыки как средства создания кульминаций (3 глава). В Заключение подводится итог исследования, обобщаются его результаты.

ГЛАВА 1. МУЗЫКА В ЭКРАННЫХ АДАПТАЦИЯХ РОМАНА Л. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

1.1. Смысловые преобразования сюжета и образов литературного первоисточника в отечественном и зарубежном кино

За всю историю существования кинематографа создатели фильмов многократно обращались к экранизациям произведений мировой классической литературы, предпочитая другим литературным жанрам масштабные романы, в фабуле которых наличествует несколько сюжетных линий, множественность конфликтов, переплетение судеб, развитие образов. Роман Л. Толстого «Анна Каренина» – один из часто экранизируемых в мире. Кроме российских, американских и европейских кинематографистов сюжет вдохновил на создание киноинтерпретаций режиссеров Африки, Азии, Австралии, Южной Америки. Таким образом, к данному литературному тексту обращались на пяти материках Земли. В чем причины востребованности этого произведения?

В романе «Анна Каренина» показаны сложные социологические проблемы, многие из которых актуальны и в наши дни: смысл человеческого существования, поиск жизненных приоритетов, зависимость от общественного мнения, предрассудки, связанные с нормами господствующего закона, религии, морали, приличия. Автор показал подробную не приукрашенную картину российской общественной жизни, выразил мысли и идеи, занимающие умы людей. Но, по словам Л. Толстого, центральная тема романа – «мысль семейная» [55; с. 37]. Писатель сопоставляет разные семьи, показывая важность этой проблемы как части социума, внутренние конфликты, не находящие разрешения. В отличие от монументального романа «Война и мир», действие в «Анне

Карениной» не происходит на фоне драматичных исторических событий. Поднятые в нем проблемы близки каждому читателю. «Все важнейшие общественные перемены начинаются или завершаются в семейном кругу, в личном мире современников, в их повседневной жизни. Такова была общая мысль Толстого, как она раскрывается в его романе. Значение социальных перемен измеряется, в конечном счете, степенью их влияния на семейные распорядки века» [30; с. 14].

Популярность романа обусловлена во многом тем, что в нем поднимаются темы, понятные людям в любую эпоху: разочарование в супружестве, борьба с чувствами во имя долга, невозможность сохранить первоначальную страсть в длительных отношениях, выбор между любовью к ребенку и к мужчине, отсутствие взаимопонимания между мужчиной и женщиной, чувство вины перед нелюбимой женой, разочарование после обретения желаемого, страх перед потерей любимого человека, зависимость от общественного мнения, попытки познать себя и смысл существования, внутреннее одиночество, ревность и т.д. Каждый человек, имеющий опыт семейной жизни, неизбежно находит в романе описание собственных чувств, желаний и страхов, так как в нем даны множество вариантов понимания и отношения к любви.

Роман неподвластен времени, поскольку человеческие проблемы неизменны. По этой причине «Анна Каренина» понятна человеку любой национальности и вероисповедания, что подтверждается выходами киноверсий, а также балетов, мюзиклов и спектаклей в разных уголках планеты. Вместе с пересказом событий, режиссеры выражают свое отношение к проблемам, все чаще пользуясь символами, продолжая открывать новые грани известной истории или перенеся события в современность, размышляя о судьбах и поступках героев в иных реалиях.

Читатели и зрители, как правило, более чутко реагируют на проблемы человеческих взаимоотношений, чем на какие-либо другие сюжеты. В данном романе есть все составляющие успешного фильма: колоритные персонажи,

глубокие чувства, любовный треугольник, конфликт «общество – личность», трагическая развязка. Неудивительно, что режиссеры, взяв на вооружение «мысль семейную» превращают фильм в мелодраму, зачастую упуская глубокий подтекст и пространные философские размышления. Таким образом, сюжет упрощается и, по сути, выделяется от других фильмов подобного жанра лишь нестандартной гибелью главной героини. Хотя добровольный уход из жизни как решение проблем был достаточно распространен во время написания романа. Газеты тех лет были наполнены сообщениями о происшествиях в городах и на железных дорогах: «В последние годы, – писал Г. Успенский, – мания самоубийства черной тучей пронеслась над всем русским обществом» [30; с. 17]. Это объясняет смерть Анны, попытку суицида Вронского, навязчивые мысли о самоубийстве у Левина.

Регулярное появление новых киноверсий романа можно отнести к тому, что доныне нет лучшей канонической экранизации, удовлетворяющей большинство читателей/зрителей, после которой становится практически невозможным и провальным повторное обращение к произведению, как, например, трудно представить другую киноинтерпретацию романа М. Митчелл «Унесенные ветром», кроме единственной, снятой В. Флемингом («Унесенные ветром», США, 1939).

Цель данного параграфа – проследить смысловые преобразования сюжета романа «Анна Каренина» в кино (в том числе, с точки зрения национальных особенностей кинематографа), специфики жанров, эволюции обрисовки главных героев в киноверсиях.

Большое количество существующих экранизаций предполагает стремление создателей фильмов к оригинальности. Избегая точного следования тексту, режиссеры показывают историю героини с новой стороны. Возможно, каждому новому поколению нужна своя «Анна Каренина», так как современному зрителю ранние фильмы могут показаться устаревшими и неактуальными, в том числе, по причине развития технических средств кинематографа.

Желая осовременить сюжет легендарного романа, режиссеры обращаются к нему и создают новые киноверсии, привнося свои идеи или переосмысливая полностью. «Любая хорошая экранизация – это особое построение реальности, это своеобразный диалог между создателем фильма и автором литературного произведения» [59; с. 72].

Литературный текст первоисточника удивительно кинематографичен. По мнению исследователей: «Романы Толстого – это созданные одним человеком кинофильмы, где точнейшим образом описан каждый кадр. <...> Толстой не только создавал великие характеры, он был режиссером своих романов» [112; с. 10]. Разумеется, воплотить в стандартном по хронометражу фильме или даже мини-сериале сюжет, состоящий из 8 частей, 239 глав и 832 страниц, и, при этом, сохранить все сюжетные ходы, не представляется возможным. Поэтому, избрав в сценарии главные опорные точки, создатели киноверсий «Анны Карениной» весьма различно отобразили на экране ее многообразный мир.

Экранизации данного произведения можно разделить на две группы по принципу интерпретации и реинтерпретации, то есть степени точности воспроизведения в сценарии и на экране оригинального текста. Согласно исследованию П. Волковой, интерпретация «...являет собой истолкование, перевод на более понятный язык того, что уже имеется в наличии...», также является вторичной художественной деятельностью «в которой продукт первичного художественного творчества воспроизводится как система» [47; с. 21]. Реинтерпретация, в противоположность ей, «...это формирующий заново понятие истины акт, в результате которого первоисточник, послуживший "точкой опоры" в работе художника, подвергается тотальному переосмыслению...», далее исследователь утверждает, что «...реинтерпретация позиционируется как первичная художественная деятельность, в которой классический текст воспроизводится лишь на уровне элемента новой системы...» [там же].

К интерпретациям «Анны Карениной» в кино можно отнести большинство киноверсий романа и условно разделить их на три категории в аспекте

трактовки сюжета:

1. Воссоздание эпохи и событий как можно ближе к тексту роману.
2. Воспроизведение сюжета под другим углом или новое нетривиальное прочтение.
3. Перенос событий в современность, актуализация проблем героев.

К первой категории отнесем фильмы «Анна Каренина» режиссеров: М. Гараш (Венгрия, 1918, муз.: А. Рубинштейн), К. Браун (США, 1935, комп. Г. Стотхарт), Ж. Дювивье (США, 1948, комп. К. Ламберт), Т. Лукашевич (СССР, 1953, муз.: П. Чайковский), Р. Картье (США, 1961, муз.: Дж. Верди, М. Глинка, А. Львов), А. Зархи (СССР, 1967, комп. Р. Щедрин), С. Лэнгтон (США, 1985, комп. П. Говерс), Б. Роуз (США, 1997, муз.: П. Чайковский, С. Рахманинов, С. Прокофьев), Д. Блэр (Великобритания, 2000, комп. Дж. Э. Кин), С. Соловьев (Россия, 2009, комп. А. Соловьева), К. Дюге (Италия, 2013, комп. А. Фрулио). В данных киноверсиях сохранены эпоха и основные события романа, они переносят его на экран, пересказывая сюжет в рамках художественного фильма, в соответствии с традициями и возможностями кинематографа своего времени.

Ко второй категории причислим экранизацию Дж. Райта («Анна Каренина», Великобритания, 2012, комп. Д. Марианелли), созданную в эстетике постмодернизма, где режиссер добавляет в историю гротеск и воспроизводит действие в театре, пытаясь показать неискренность светской жизни и обреченность каждого жить на виду у всех, исполняя навязанную обществом роль.

К третьей категории – фильмы, не похожие друг на друга, но объединенные идеей актуализировать, осовременить события романа. Их создатели делают сюжет более близким и понятным зрителю, отходя от костюмированности и исторической достоверности. Так как многие проблемы утратили свою злободневность (сложность бракоразводного процесса, строгие нравы и т.д.), их заменяют более понятными современному человеку обстоятельствами, препятствующими законному воссоединению Анны и Вронского. Режиссер

Л. Амадори («Запретная любовь», Аргентина, 1958, комп. Т. Рибера) переносит действие в Аргентину 50-х годов XX века, наполняя колоритом и самобытностью латинской Америки, из сюжета романа остаются лишь основные вехи. Австралийская экранизация Г. Айвина и П. Сэлмона «Прекрасная ложь» (2015, комп. А. Джон) сохраняет не только основные линии сюжета, но и персонажей. Действие происходит в современном мире, потому история изменена и адаптирована. Короткометражный фильм «Темная, как ночь. Анна Каренина 2019» (Россия, 2019, реж. Р. Новикова), в котором события переносятся в наше время с идеями, принципами и моралью, в результате чего Анна сталкивается под поезд Вронского, расправляется с недоброжелательницей, содействует отправлению своего мужа в тюрьму.

Реинтерпретацией романа «Анна Каренина» является киноверсия К. Шахназарова («Анна Каренина. История Вронского», Россия, 2017, комп. Ю. Потеенко), в которой историю об отношениях с Анной рассказывает Вронский ее взрослому сыну Сергею на русско-японской войне. Фильм основан не только на романе Л. Толстого, но и сочинениях В. Вересаева: публицистической повести «На японской войне» и цикла «Рассказы о японской войне». Отличительной особенностью сюжета стало повествование от лица Вронского, то есть история рассмотрена под другим углом, и персонажи воспринимаются такими, какими их видит именно он. В большинстве экранизаций нам не известны истинные чувства и мысли Вронского, так как они представлены глазами Анны. Здесь же он раскрывается со всей глубиной своих эмоций, сопереживание зрителя на его стороне.

К реинтерпретации «Анны Карениной» можно отнести фильм Э. Зулфикара «Река любви» (Египет, 1960, комп. А. Райдер), переносящий действие в Египет середины XX века. Из фабулы оставлены только основные узнаваемые сюжетные линии, но в контексте восточной притчи/легенды. Поиски новых прочтений и смыслов в романе продолжаются.

Интересен выбор жанров для экранизаций «Анны Карениной», их можно

разделить на драмы, мелодрамы и драмы/мелодрамы. Жанры исследуемых киноинтерпретаций представлены в таблице (см. таблицу 1).

Таблица 1.

Жанры экранизаций романа «Анна Каренина»

Драма	Мелодрама	Драма/мелодрама
«Анна Каренина» (Венгрия, 1918, реж. М. Гараш)	«Запретная любовь» (Аргентина, 1958, реж. Л. С. Амадори, комп. Т. Риборо)	«Анна Каренина» (США, 1935 г., реж. К. Браун, комп. Г. Стотхарт)
«Анна Каренина» (СССР, 1953, реж. Т. Лукашевич)	«Река любви» (Египет, 1960, реж. Э. Зульфикар, комп. А. Райдер),	«Анна Каренина» (Великобритания, 1948, реж. Ж. Дювивье, комп. К. Лэмберт)
«Анна Каренина» (США, 1961 г., реж. Р. Картье)	«Анна Каренина» (США, 1985, реж. С. Лэнгтон, комп. П. Говерс)	«Анна Каренина» (США, 1997, реж. Б. Роуз)
«Анна Каренина» (СССР, 1967, реж. А. Зархи, комп. Р. Щедрин)		«Анна Каренина» (Великобритания, 2012, реж. Дж. Райт, комп. Д. Марианелли)
«Анна Каренина» (Великобритания, 2000, реж. Д. Блэр, комп. Дж. Э. Кин)		
«Анна Каренина» (Россия, 2009, реж. С. Соловьев, комп. А. Соловьева)		
«Анна Каренина» (Италия, 2013, реж. К. Дюге, комп. А. Фрулио)		
«Прекрасная ложь» (Австралия, 2015, реж. Г. Айвин, П. Сэлмон, комп. А. Джон)		
«Анна Каренина. История Вронского» (Россия, 2017, реж. К. Шахназаров, комп. Ю. Потеенко)		
«Темная, как ночь. Анна Каренина 2019» (Россия, 2019, реж. Р. Новикова, комп. Б. Гребенщиков)		

В жанре драмы создатели делают акцент на трагической судьбе Анны и,

как противопоставление, судьбе Левина и Кити, выступающие равноправными героями сюжета. Исключение составляют киноверсии «Анна Каренина. История Вронского» и «Темная, как ночь. Анна Каренина 2019» – в них нет ни Левина, ни Кити. Но, в первом случае, сюжет киноленты повествует о судьбе Вронского – наиболее яркой странице его биографии; во втором – зритель знакомится с Анной уже после ее отношений с Вронским, линия любви в сюжете короткометражного фильма отсутствует.

Экранизации в жанре мелодрамы сосредоточены на любви Анны и Вронского, их взаимоотношениях, переживаниях. Примечательно, что именно в мелодрамах более всего искажается сюжет книги. В киноадаптации «Запретная любовь» фабула перенесена в аргентинскую действительность середины XX века, из сюжета оставлен лишь любовный треугольник и гибель Анны. В фильме «Река любви» в основе лежит древнеегипетская легенда, сквозь призму которой и показан сюжет. Действие происходит в Египте середины XX века. Из содержания романа оставлена трагическая гибель главной героини, тема супружеской измены представлена как первая любовь несчастной в браке женщины, Вронский погибает на войне. В киноверсии С. Лэнгтона, Каренина совершает самоубийство на глазах Вронского, который не успевает ее остановить. Во всех трех экранизациях отсутствует линия Левина и Кити.

В смешанном жанре драмы/мелодрамы созданы наиболее популярные фильмы, в которых роль главной героини исполнили Грета Гарбо, Вивьен Ли, Софи Марсо, Кира Найтли. В них, помимо акцентированной любовной линии, освещаются события, не связанные с личными переживаниями героев.

В связи с тем, что данный роман популярен во всем мире и его тематика по-прежнему злободневна, киноверсии «Анны Карениной» снимают в разных уголках планеты. Большинство киноинтерпретаций создано в Европе, США и России. Единичные примеры экранизаций есть в Латинской Америке, Африке и Австралии. Следует отметить особенности национального подхода к экранизации «Анны Карениной», исходя из избранных для анализа фильмов. В

данном случае выделяется киноинтерпретация Э. Зульф리카ра («Река любви», Египет, 1960). Так как действие обрамлено древней египетской легендой о реке любви, сюжет изменяется, уменьшается количество персонажей, иначе трактуются образы, которые возводятся в крайние степени добра или зла. Быт, музыка, поведение героев, события воссоздают картину из жизни Египта середины XX века, добавляют восточный колорит и самобытность. Фильм Л. С. Амадори («Запретная любовь», Аргентина, 1958) повествуют о событиях, перенесенных в современную, создателям фильма, Аргентину, погружая зрителей в ее быт, нравы и ритм жизни.

Австралийская экранизация «Анны Карениной» отличается использованием исключительно фонового закадрового аудиоряда и внутрикадровых песен, отражающих настроение действия или «предсказывающих» исход будущих событий. Авторы киноверсии весьма вольно адаптировали сюжет романа к повседневности современных австралийцев, оставив лишь основные вехи, наделяя их новыми смыслами и поставив в иные условия.

Итальянская киноинтерпретация («Анна Каренина», реж. К. Дюге, 2013) отличается высоким эмоциональным накалом, чувственностью, свободой в отношении сюжетных перипетий (в частности, расширена роль Кити, добавлена линия ее взаимоотношений с раненым солдатом; додуманы обстоятельства, которые предшествовали свадьбе Карениных).

Большинство английских и американских экранизаций, кроме фильма Д. Блэра, обладают общей чертой – стремление показать русскую действительность, сущность, быт, в том числе, средствами музыки. Решают эту задачу различно. В киноинтерпретации Ж. Дювивье музыкальный компонент, созданный К. Ламбертом, стилизован под русских классиков (М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков); в киноленте Б. Роуза аудиоряд построен на сочинениях П. Чайковского, С. Рахманинова; в экранных версиях К. Блэра, Р. Картье и С. Лэнгтона также используются цитаты из произведений русских композиторов; в картине Дж. Райта звучит народная песня «Во поле береза стояла».

Также русская жизнь изображается сюжетными вставками с офицерским кутежом с изображением устаревших и сомнительных традиций, цыганскими песнями и плясками.

Российские киноверсии, по сравнению с иностранными фильмами, изображающими русские нравы, выглядят более естественно. Отличительной особенностью их является то, что все они резко отличаются друг от друга и, во многом, от оригинального авторского текста. Так кинолента Т. Лукашевич – это театральная постановка, перенесенная на экран, с присущими спектаклю нарочитой актерской игрой и адаптированным для сцены сюжетом; киноинтерпретация А. Зархи – классический вариант экранизации советского периода, наиболее соответствующий тексту романа; фильм С. Соловьева обращает внимание зрителя на трагичную фигуру любящего и благородного Каренина, делает отношения между супругами Карениными более теплыми; К. Шахназаров в своей киноверсии пересказывает сюжет романа от лица Вронского много лет спустя; короткометражная экранизация Р. Новиковой переносит историю об Анне в наши дни, демонстрируя вариант решения ее проблем в современном мире.

В фильмах по «Анне Карениной», главные герои различаются в зависимости от замысла режиссера и выбора актеров. Интересно проследить изменения в трактовке режиссерами и композиторами персонажей, в зависимости от тенденций времени съемок, типажей актеров, национального аспекта, стиля режиссера.

Анна Каренина в большинстве киноверсий представлена положительной героиней, вызывающей сочувствие зрителя. Естественно, в каждом фильме интерпретация образа Анны зависит от актрисы, исполняющей данную роль и наделяющей ее своими личностными качествами. Во многом на образ Анны влияют особенности менталитета страны, к которой принадлежат создатели экранизации, современные тенденции в киноискусстве, облик актрисы, замы-

сел режиссера и композитора. Предварительные характеристики главной героини нужны для дальнейшего анализа музыкального компонента, так как именно Анна является определяющим персонажем, согласно нраву, темпераменту, чувствам и эмоциям которого, в основном, строится как общее настроение киноадаптации, так и аудиоряд. Некоторые характерные черты образа Анны Карениной в исследуемых экранизациях рассмотрены в таблице 2 (см. таблицу 2).

Таблица 2.

Характерные черты образа Анны Карениной в экранизациях

Фильм	Страна, год	Актриса	Особенности характера
«Анна Каренина»	Венгрия, 1918	Ирен Варшаньи	Мягкая, чувственная, эмоциональная
«Анна Каренина»	США, 1935	Грета Гарбо	Утонченная, холодная, сдержанная
«Анна Каренина»	Великобритания, 1948	Вивьен Ли	Аристократичная, спокойная, капризная, умеет управлять своими эмоциями
«Анна Каренина»	СССР, 1953	Алла Тарасова	Зрелая, уравновешенная, страдающая
«Запретная любовь»	Аргентина, 1958	Зулли Морено	Сдержанная, холодная, безэмоциональная
«Река любви»	Египет, 1960	Фатен Хамама	Похожа на героиню восточных притч и легенд: честная, смелая, жертвенная
«Анна Каренина»	СССР, 1967	Татьяна Самойлова	Искренняя, эмоционально-экспрессивная, склонная к драматизации
«Анна Каренина»	США, 1985	Жаклин Биссет	Мягкая, женственная, в меру эмоциональная
«Анна Каренина»	США, 1997	Софи Марсо	Меланхоличная, неуравновешенная. Слишком юная как внешне, так и по поведению
«Анна Каренина»	Великобритания, 2000	Хелен Макрори	Яркая и сильная женщина, способная подавлять окружающих и идти к своей цели; ей в меньшей степени присущи типичные образу Анны черты: обаяние, женственность
«Анна Каренина»	Россия, 2009	Татьяна Друбич	Рассудительная, зрелая, практичная
«Анна Каренина»	Великобритания, 2012	Кира Найтли	Обаятельная, порывистая, страстная
«Анна Каренина»	Италия, 2013	Виктория Пуччини	Чувственная, притягательная, крайне эмоциональная – на грани

«Прекрасная ложь»	Австралия, 2015	Сара Снук	Прошла путь от успешной и уверенной в себе привлекательной женщины до опустившейся и жалкой
«Анна Каренина. История Вронского»	Россия, 2017	Елизавета Боярская	Гордая, с сильным характером, импульсивная
«Темная как ночь. Анна Каренина 2019»	Россия, 2019	Юлия Пересильд	Решительная, жесткая, безжалостная

Л. Толстой дал следующую внешнюю характеристику Анны: «Анна была <...> в черном, низко срезанном бархатном платье, открывавшем ее точеные, как старой слоновой кости, полные плечи и грудь, и округлые руки с тонкою крошечною кистью <...> На голове у нее, в черных волосах, своих без примеси, была маленькая гирлянда анютиных глазок <...> Прическа ее была незаметна. Заметны были только, украшая ее, эти своевольные короткие колечки курчавых волос, всегда выбивавшиеся на затылке и висках. На точеной крепкой шее была нитка жемчугу» [163; с. 95]. Примечательно, что выбор актрисы на роль Анны Карениной, очевидно, не всегда был продиктован внешним сходством с героиней романа, поскольку зачастую роль Анны исполняла кинозвезда, находящаяся во время съемок на пике популярности, тем самым обеспечивая зрительский интерес к фильму. Ярким примером такого несоответствия можно назвать «холодных» блондинок Грету Гарбо, исполнившую роль Анны в двух экранизациях («Любовь», США, 1927, реж. Э. Гулдинг, комп. У. Дональдсон; «Анна Каренина», США, 1935, реж. К. Браун, комп. Г. Стотхарт), Зулли Морено («Запретная любовь», Аргентина, 1958, реж. Л. Амадори, комп. Т. Рибери). Здесь образ Анны изначально искажен и данные киноленты весьма далеки от оригинала, а действие фильма Л. Амадори перенесено в 50-е годы XX века.

В австралийской киноверсии «Анны Карениной» – «Прекрасная ложь»

(Австралия, 2015, реж. Г. Айвин и П. Сэлмон, комп. А. Джон) – показана деградация Анны как личности после ухода из семьи. В отличие от остальных фильмов, в которых главная героиня изначально представлена как жена успешного богатого человека, в данной версии она, как и ее муж, звезда большого тенниса, публичная медийная личность. Бросив семью ради возлюбленного, Анна получила негативную огласку в прессе, осталась без работы, попала в чуждый ей неустроенный быт и вынуждена подчиняться непонятному для нее образу жизни. Потеря жизненной опоры разрушила ее как личность. Таким образом показана важность семьи и необходимость ее сохранения.

Вронскому и его чувствам в фильмах уделяется незначительное внимание, самое масштабное их раскрытие допущено в сцене попытки самоубийства, которая присутствует далеко не в каждом фильме. В большинстве случаев этот персонаж вызывает у зрителя симпатию и сочувствие, но в некоторых экранизациях, где он явно охладевает к Анне, Вронский порождает под конец фильма негативные эмоции, к примеру, в кинолентах «Анна Каренина» (США, 1935, реж. К. Браун, комп. Г. Стотхарт) и «Запретная любовь» (Аргентина, 1958., реж. Л. С. Амадори, комп. Т. Рибери). В этих киноверсиях он изображен бравым офицером, но эгоистичным, недостаточно глубоким, чтобы понять и оценить Анну.

Нельзя утверждать, что режиссеры опирались на внешние черты и общую характеристику Алексея Вронского, данных в романе Л. Толстым:

– «Вронский был невысокий, плотно сложенный брюнет, с добродушно-красивым, чрезвычайно спокойным и твердым лицом. В его лице и фигуре, от коротко обстриженных черных волос и свежевыбритого подбородка до широкого с иголочки нового мундира, все было просто и вместе изящно» [163; с. 69]²;

– «Вронский – <...> один из самых лучших образцов золоченой молодежи

² По нашему мнению, наиболее близкий к внешнему описанию исполнитель роли Вронского – Ярослав Бойко в фильме «Анна Каренина» С. Соловьева (Россия, 2009).

петербургской... Страшно богат, красив, большие связи, флигель-адъютант и вместе с тем – очень милый, добрый малый. Но более, чем просто добрый малый <...> он и образован и очень умен; это человек, который далеко пойдёт» [там же, с. 59].

Во многих экранизациях романа Вронский – лишь интересный внешне молодой человек, выгодно контрастирующий с пожилым невыразительным мужем, чтобы для зрителя была очевидна причина увлечения главной героини.

В некоторых фильмах Вронский показан искренне любящим, способным на самопожертвование ради любви. Ярким примером такого акцента в образе героя можно отметить Вронского в исполнении Кирона Мура (Великобритания, 1948, реж. Ж. Дювивье), Василия Ланового (СССР, 1967, реж. А. Зархи), Кристофера Рива (1985, реж. С. Лэнгтон), Шона Бина (США, 1997, реж. Б. Роуз), Сантьяго Кабрера (Италия, 2013, реж. К. Дюге), Бенедикта Сэмюэла («Прекрасная ложь», Австралия, 2015, реж. Г. Айвин и П. Сэлмон). В фильме «Анна Каренина. История Вронского» (Россия, 2017, реж. К. Шахназаров) Вронский в исполнении Максима Матвеева – главный герой, именно его трактовка событий представлена зрителю. Он вызывает сочувствие и симпатию, в отличие от других персонажей фильма. Именно в этой киноинтерпретации впервые предпринимается попытка понять Вронского, посмотреть на Анну и их взаимоотношения его глазами.

Важно отметить, что Л. Толстой в данном романе воздержался от оценочных характеристик своих героев, потому мы видим их лишь глазами других персонажей, которые, порой слишком предвзяты и равнодушны для адекватного восприятия. В этом случае, наиболее неудачливым персонажем является Алексей Каренин, так как Анна, увлекшись Вронским, начинает видеть мужа в невыгодном свете, чувствуя к нему раздражение, смешанное с чувством вины («Ах, боже мой! Отчего у него стали такие уши?» [163; с. 117]; «...разве может человек с этими мутными глазами, с этим самодовольным спокойствием чувствовать что-нибудь?» [там же; с. 355]). Вронский, для которого

муж является помехой на пути к Анне, воспринимает его следующим образом: «...с его петербургски-свежим лицом и строго самоуверенной фигурой, в круглой шляпе, с немного выдающейся спиной...»; «Походка Алексея Александровича, ворочавшая всем тазом и тупыми ногами, особенно оскорбляла Вронского» [там же; с. 119]. Наиболее непредвзятое суждение о Каренине у Кити, вспоминающей его «непоэтическую наружность» [там же; с. 90].

Каренин во многих киноверсиях, особенно ранних, изображен отрицательным персонажем. Создатели фильма показывают его сознательно односторонне, чтобы вызвать неприязнь у зрителя, который в таком случае скорее оправдает Анну, разрушившую семью. В качестве исключения можно назвать Каренина в исполнении актера Эмиля Феньвешши в немом фильме «Анна Каренина» (Венгрия, 1918, реж. М. Гараш, муз.: А. Рубинштейн). Он производит впечатление солидного и великодушного человека, их семейная жизнь с Анной кажется весьма счастливой.

В более поздних киноинтерпретациях Каренин становится разностороннее и глубже, вызывая у зрителей понимание, а порой – и сочувствие. То есть, его гнев и некоторые неблагоприятные поступки оказываются очевидным результатом страданий, причиненных ему Анной. С течением времени, Каренин в фильмах-экранизациях становится моложе, положительнее, мудрее и несчастнее, а его отношения с женой до ее измены – все лучше. Особенно положительно показан Каренин в исполнении Стивена Диллэйна («Анна Каренина», Великобритания, 2000, реж. Д. Блэр), Олега Янковского («Анна Каренина», Россия, 2009, реж. С. Соловьев), Джуда Лоу («Анна Каренина», Великобритания, 2012, реж. Дж. Райт) и Рождера Корсера («Прекрасная ложь», Австралия, 2015, реж. Г. Айвин и П. Сэлмон). Примечательно, что в данных случаях его соперник – Вронский – более невыразительный и заурядный. Потому зритель остается в недоумении: почему Анна предпочла его мужу. Следовательно, Анна решилась на адюльтер не из-за отсутствия любви в браке и холодности мужа, а исключительно поддавшись страсти. Ввиду этого, Каренина

перестает быть в глазах зрителя несчастной жертвой и его сочувствие уже, скорее, на стороне Каренина.

Левин в большинстве киноверсий представлен как резкий антипод Анны и ее жизни. Это подкрепляется соответствующими декорациями, светом, музыкой. Данный персонаж не присутствует во всех фильмах, снятых по роману, так как не везде есть сюжетная линия Левин – Кити, также в некоторых фильмах его роль минимальна и не влияет на общую канву. Но в киноинтерпретациях, наиболее приближенных к тексту романа, Левин приобретает важную роль. В некоторых лентах он становится альтер-эго Л. Толстого, от его лица ведется рассказ о событиях в фильме («Анна Каренина», США, 1997, реж. Б. Роуз; «Анна Каренина», Россия, 2009, реж. С. Соловьев). В экранизациях с расширенной ролью Левина, интерпретация его образа различна. Так в исполнении Бориса Голдаева Левин предстает степенным и глубоким («Анна Каренина», СССР, 1967, реж. А. Зархи), в трактовке Альфреда Молины – ярким и, в некоторой степени, трагичным («Анна Каренина», США, 1997, реж. Б. Роуз), в версии Дугласа Хеншолла – разносторонним и не идеально положительным («Анна Каренина», Великобритания, 2000, реж. Д. Блэр), в воплощении Сергея Гармаша – чистым и юным душой («Анна Каренина», Россия, 2009, реж. С. Соловьев), в интерпретации Донала Глисона – преувеличенно «деревенским» и наивным («Анна Каренина», Великобритания, 2012, реж. Дж. Райт), в варианте Макса фон Туна – аристократичным и тонким («Анна Каренина», Италия, 2013, реж. К. Дюге).

Кити во всех экранизациях показана примерно одинаково. Она пребывает в двух состояниях: милая избалованная девушка, надежду на счастье которой в начале разрушила Анна Каренина; серьезная и повзрослевшая жена Левина. Образ Кити есть не во всех фильмах по роману, а в тех, где она присутствует, зачастую не имеет особой значимости. Наиболее расширенная роль у Кити в следующих картинах: «Анна Каренина» (США, 1997, реж. Б. Роуз), «Анна Ка-

ренина» (Великобритания, 2000, реж. Д. Блэр), «Анна Каренина» (Великобритания, 2012, реж. Дж. Райт). В фильмах «Анна Каренина» (Италия, 2013, реж. К. Дюге) и «Прекрасная ложь» (Австралия, 2015, реж. Г. Айвин и П. Сэлмон) Кити становится полноценным персонажем, который проходит весь путь от наивного избалованного ребенка до зрелой женщины, хотя некоторые детали ее биографии додуманы создателями фильма.

Для лучшего понимания сюжета «Анны Карениной» и поступков героев, следует иметь в виду увлечение Л. Толстого философией Ф. Шопенгауэра в годы написания романа (1873–1877 гг.). В таком случае, будет понятнее трагедия получения желаемого, но неудовлетворении им у Анны, Вронского, Левина. Ведь каждый из них получил то, что желал: Анна и Вронский соединились, Левин женился на Кити. Но им недостаточно своего счастья, они ожидали от желаемого гораздо большего – и теперь разочарованы. «Согласно учению Шопенгауэра, мировая воля есть воля к жизни, а жить – значит желать. После исполнения желания человеком овладевает скука. <...> Согласно Шопенгауэру, жизнь постоянно обманывает нас, достижение желаемого не приносит ожидаемого счастья, удовлетворения, наступает разочарование.» [56; с. 107]. Но в киноверсиях романа ситуация несколько иная. Счастье Левина с Кити преподносится как идеал, противопоставляющийся обреченной любви Анны, потому сомнения и разочарования Левина не показаны. Анна, страшась быть оставленной Вронским, сама постепенно разрушает их союз подозрениями и напрасными обвинениями (исключениями стали ленты К. Брауна и Л. Амадори, в которых Вронский действительно охладевает к Анне; версия Э. Зульф리카ра, где Вронский погибает до смерти Анны). Таким образом, в фильмах смысловой конфликт упрощен и сведен к сопоставлению запретной любви и счастливого брака.

Подводя итог, следует отметить, что роман удивительно современен, невзирая на то, что в нем описаны события из жизни аристократов XIX века. Л. Толстому удалось создать персонажей близких и понятных в любую эпоху;

обозначить проблемы, существующие во все времена. Даже тот факт, что юридически развод (основная точка преткновения и причина стольких страданий главных героев) стал более простой процедурой, не отменяет той тяжелой ситуации, когда каждый из супругов пытается оставить за собой право безраздельного властвования над совместным ребенком, что наносит моральную травму всем участникам конфликта. И сегодня имеет место ситуация, когда мать вынуждена оставить ребенка более состоятельному и влиятельному отцу. По-прежнему счастье, самооценка и удовлетворенность людей жизнью во многом зависят от общественного мнения. Границы таких понятий, как долг, мораль, честь, хоть и стали более широкими и размытыми, все так же понятны людям. Таким образом, «мысль семейная», перейдя рубежи XIX и XX веков, продолжает быть актуальной и сегодня. Ввиду этого, новые киноинтерпретации не перестанут появляться, заставляя зрителя вновь и вновь возвращаться к истории о влюбленной замужней женщине и слышать в устах героев выражение собственных чувств и мыслей.

При всем многообразии подходов, авторы киноверсий романа рассказывают зрителям историю Анны Карениной, стремясь выразить в ней не только сюжет, но и особенности своего прочтения. Неизменная актуальность книги способствует регулярному появлению новых экранизаций, характерных для кинематографа своей эпохи. Претерпевают изменения и переосмысливаются трактовки образов персонажей. Наиболее поддающийся изменениям – образ Алексея Каренина, эволюционирующий от злодея к жертве, от чопорного старика к импозантному мужчине.

Сюжет литературного первоисточника в кино упрощается, ограничиваясь историей о любовном треугольнике. С развитием кинематографа добавляется линия Левина как противопоставление образу жизни Анны. Причиной трагического финала для главной героини во множестве киноверсий стала разлука с сыном и мнимое (в некоторых фильмах – действительное) охлаждение Вронского, тогда как причина несчастья и неудовлетворения обретенным в романе

можно истолковать увлечением Л. Толстым философскими идеями А. Шопенгауэра, утверждавшего об иллюзорности наслаждений и наступлению скуки после получения желаемого.

Большинство экранизаций «Анны Карениной» можно отнести к интерпретациям, отличающимся, в основном, степенью вольности режиссерского прочтения романа. Примерами реинтерпретации, для которых роман стал только отправной точкой, являются киноверсии Э. Зюльфикара и К. Шахназарова.

Экранизации данного произведения созданы в разных жанрах: драма, мелодрама, драма/мелодрама. В драмах акцент ставится на судьбе Анны, которая противопоставляется «правильной» второстепенной линии Левина (за исключением фильмов К. Шахназарова и Р. Новиковой). В мелодрамах, обычно более остальных жанров искаженных по сюжету, главенствуют чувства Анны к Вронскому, эмоции, переживания. В драмах/мелодрамах, помимо сосредоточения на развитии любовной линии, уделяется внимание событиям, прямо не связанным с темой любовного треугольника.

Рассмотрение киноинтерпретаций романа с точки зрения национального подхода позволило сделать выводы о том, что фильмы, созданные в Аргентине, Египте и Австралии, рассказали историю Анны Карениной в условиях современных реалий в своей стране; киноверсия, созданная в Италии, наполнен эмоциональностью и чувственностью; английские и американские экранизации, в большинстве случаев, пытаются воссоздать атмосферу жизни в Российской Империи последней четверти XIX столетий; российские варианты отличаются различной расстановкой смысловых акцентов.

1.2. Музыкальная репрезентация романа на экране в исторической динамике³

Музыка – одна из важных составляющих любого фильма. «Музыка кино, безусловно, влияет не только на подсознание, но и на сознание. Особенность ее в том, что она обязательно программна (т. е. сюжетна, включена в драматургическое действие)» [68; с. 230]. В большинстве экранизаций романа «Анна Каренина» режиссеры отводят музыкальному компоненту важную роль, поручая разные функции: характеристичную, психологическую, иллюстративную, драматургическую. Приоритет в выборе музыки к фильму обусловлен многими факторами, в числе которых исторические, национальные, стилевые, жанровые предпочтения создателей медиапродукции.

В данном параграфе, основываясь на анализе наиболее значимых отечественных и зарубежных экранизаций, рассмотренных в хронологическом порядке, выявим подходы авторов к музыкальной составляющей как важному элементу кинотекста, формирующему стиль и целостную драматургию экранного произведения.

Музыкальный компонент, оказывающий непосредственное влияние на общее настроение киноинтерпретации, – невидимая сторона успеха или неуспеха фильма. Настроение, которое задает музыка, представленная цитатами или авторскими композициями, непосредственно созданными к экранизации, усиливает впечатление у зрителя, который, в связи с этим, воспринимает сюжет как печальную любовную историю, трагедию, драму или комедию. Условно киноадаптации «Анны Карениной» по характеру аудиоряда, функци-

³ В тексте данной главы использованы ранее опубликованные автором материалы [3-6, 8, 10-12]

онирующего в фильмах, можно разделить на четыре типа: лирический, трагический, зловещий, смешанный, что отражено в таблице (см. таблицу 3).

Таблица 3.

Преобладающий эмоциональный характер музыкального компонента в экранизациях «Анны Карениной»

Лирический	Трагический	Зловещий	Смешанный
«Анна Каренина» (США, 1935, реж. К. Браун, комп. Г. Стотхарт)	«Анна Каренина» (СССР, 1967, реж. А. Зархи, комп. Р. Щедрин)	«Анна Каренина» (Великобритания, 2000, реж. Д. Блэр, комп. Дж. Э. Кин)	«Анна Каренина» (США, 1997, реж. Б. Роуз) – трагический и лирический
«Анна Каренина» (Великобритания, 1948., реж. Ж. Дювивье, комп. К. Ламберт)	«Анна Каренина» (США, 1985, реж. С. Лэнгтон, комп. П. Говерс)		«Анна Каренина» (Россия, 2009, реж. С. Соловьев, комп. А. Соловьева) – сатирический и лирический
«Запретная любовь» (Аргентина, 1958, реж. Л. С. Амадори, комп. Т. Рибери)	«Анна Каренина. История Вронского» (Россия, 2017, реж. К. Шахназаров, комп. Ю. Потеенко)		«Анна Каренина» (Великобритания, 2012, реж. Дж. Райт, комп. Д. Марианелли) – сатирический и лирический
«Река любви» (Египет, 1960, реж. Э. Зулфикар, комп. А. Райдер)			«Темная, как ночь. Анна Каренина 2019» (Россия, 2019, реж. Р. Новикова, комп. Б. Гребенщиков) – песня в стиле русского рока
«Анна Каренина» (США, 1961, реж. Р. Картье)			
«Анна Каренина» (Италия, 2013, реж. К. Дюге, комп. А. Фрулио)			
«Прекрасная ложь» (Австралия, 2015, реж. Г. Айвин, П. Сэлмон, комп. А. Джон)			

Несмотря на единую фабулу, экранизации весьма различны. Наиболее значимые из них с точки зрения музыкального компонента представлены в хронологическом порядке в таблице 4 (см. таблицу 4).

Таблица 4.

Экранизации романа «Анна Каренина»⁴

Название	Страна	Год	Режиссер	Композитор
«Анна Каренина»	Германия	1910	Режиссер неиз- вестен	–
«Анна Каренина»	Российская импе- рия	1911	М. Метр	–
«Анна Каренина»	Российская импе- рия	1914	В. Гардин	–
«Анна Каренина»	Венгрия	1918	М. Гараш	Музыка А. Рубин- штейна
«Анна Каренина»	США	1935	К. Браун	Г. Стотхарт
«Анна Каренина»	Великобритания	1948	Ж. Дювивье	К. Лэмберт
«Анна Каренина»	СССР	1953	Т. Лукашевич	Музыка П. Чайков- ского
«Запретная любовь»	Аргентина	1958	Л. С. Амадори	Т. Рибера
«Река любви»	Египет	1960	Э. Зульфикар	А. Райдер
«Анна Каренина»	Великобритания	1961	Р. Картъе	Музыка: Дж. Верди, М. Глинка, А. Львов.
«Анна Каренина»	СССР	1967	А. Зархи	Р. Щедрин
«Анна Каренина»	США	1985	С. Лэнгтон	П. Говерс
«Анна Каренина»	США	1997	Б. Роуз	Музыка П. Чайков- ского, С. Рахмани- нова, С. Прокофь- ева
«Анна Каренина»	Великобритания	2000	Д. Блэр	Дж. Э. Кин
«Анна Каренина»	Россия	2009	С. Соловьев	А. Соловьева
«Анна Каренина»	Великобритания	2012	Дж. Райт	Д. Марианелли
«Анна Каренина»	Италия	2013	К. Дюге	А. Фрулио
«Прекрасная ложь»	Австралия	2015	Г. Айвин, П. Сэлмон	А. Джон
«Анна Каренина. История Вронского»	Россия	2017	К. Шахназаров	Ю. Потеенко
«Темная как ночь. Анна Каренина 2019»	Россия	2019	Р. Новикова	Б. Гребенщиков

Перейдем к их анализу. В 1910 году в Германии представили первую попытку переноса «Анны Карениной» на экран (создатели фильма и актерский

⁴ В таблице даны исключительно те фильмы, которые будут рассматриваться в параграфе.

состав неизвестны). В отечественном кинематографе роман впервые экранизирован в 1911 году («Анна Каренина», Российская империя, реж. М. Метр). Эти и некоторые последующие экранизации (см. приложение 1) не сохранились до наших дней, в отличие от последующей киноленты режиссера В. Гардина («Анна Каренина», Российская империя, 1914), которая, хоть и частично, но уцелела. Разумеется, воплотить «Анну Каренину» в немом кино – задача весьма утопическая, поскольку кинематограф располагал достаточно скромными выразительными средствами, и экранная версия выдающегося литературного произведения получилась наивной и абсолютно несопоставимой с первоисточником.

Одной из немногих сохранившихся экранизаций «Анны Карениной» эпохи немого кино является фильм М. Гараша⁵ («Анна Каренина», Венгрия, 1918, драма). Он отличается некоторой наивностью и нарочитостью, присущих немым киноверсиям. Сюжет упрощен и сводится к любовному треугольнику Анна – Вронский – Каренин. Герои достаточно однозначны. Фильм был озвучен в 1995 году, для иллюстрации действия избраны фортепианные произведения А. Рубинштейна в исполнении австралийского пианиста Л. Говарда. Музыка не всегда отражает повороты событий и чувства, но создает общее впечатление драматичной романтической истории.

Музыкальный компонент к киноинтерпретации режиссера К. Брауна⁶ («Анна Каренина», США, 1935, драма/мелодрама) создал композитор Г. Стотхарт⁷. Его звуковой ряд гибко очерчивает повороты сюжета и чувства

⁵ Мартон Гараш (1885-1930 гг.) – режиссер, сценарист и актер. Работал в 1915–1926 гг. в Венгрии и Германии, снял порядка 40 фильмов.

⁶ Кларенс Браун (1890-1987 гг.) – выдающийся голливудский режиссер, его творчество продолжалось три десятилетия (1920-е – 1950-е гг.). В своих фильмах стремился к убедительному раскрытию человеческих драм.

⁷ Герберт Стотхарт (1885-1949 гг.) – американский композитор, аранжировщик, дирижер, наиболее значительную часть своей карьеры посвятил студии MGM. Лауреат премии «Оскар».

героев. Кроме авторской музыки, используется несколько цитат, наиболее часто – хор «Слався» из оперы М. Глинки «Иван Сусанин», звучащий в оригинальном варианте, в оркестровом изложении и отображающий национальный колорит. Петровский марш (Марш Лейб-гвардии Преображенского полка) характеризует русских офицеров. В киноинтерпретации используются русские народные и цыганские песни, которые пели хором офицеры во время пирушек. В целом, музыкальная зарисовка жизни в России, создание «русского духа» выглядит несколько утрировано. В увертюре, сопровождающей титры, проходят основные темы, отражающие тенденции озвучивания данного фильма: помпезная типично голливудская вступительная тема переходит в мелодию хора «Слався» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки (главная тема), затем в лирический романсовый лейтмотив любви (побочная тема). Стилль музыки, созданный композитором Г. Стотхарта созвучен тенденциям киномузыки ранних голливудских мелодрам, но с добавлением русского колорита за счет мелодики, характерной для русских народных песен и романсов русских композиторов конца XVIII – первой половины XIX века. Отличительной особенностью можно назвать романсовую мелодичность лейтмотива любви и имитацию стиля П. Чайковского в создании лейтмотива разлуки с сыном.

В отличие от экранизации К. Брауна, в фильме Ж. Дювивье⁸ (Великобритания, 1948, комп. К. Ламберт⁹, драма/мелодрама) музыкальный компонент более развернутый и лиричный. Композиция К. Лэмберта создает национальный колорит через стилизацию произведений композиторов «Могучей кучки» (обилие плагальных оборотов, использование натурального минора, трихордовых попевок). В оркестре ведущая роль отдана деревянным духовым ин-

⁸ Жюльен Дювивье (1896-1967 гг.) – французский режиссер, представитель «поэтического реализма» в кинорежиссуре. В центре его творчества – акцент на психологии персонажей, основная тональность – фатализм и обреченность.

⁹ Константин Ламберт (1905-1951 гг.) – британский композитор и дирижер. В основе его стиля – синтез неоклассицизма и джаза.

струментам. Цитаты произведений М. Глинки (Вальс-фантазия, Мазурка и Полонез из оперы «Иван Сусанин», Увертюра к опере «Руслан и Людмила»); П. Чайковского (Вальс из балета «Спящая красавица», сцена письма из оперы «Евгений Онегин») передают образ патриархальной России, торжественный и несколько сказочный, отражающий внешнюю картину мира героев. Фильм сделан в духе диснеевских сказок-мультфильмов, в которых герои (кроме Анны Карениной) воссоздают определенный характер без развития, а сюжет строится вокруг «прекрасной принцессы».

В данной киноинтерпретации есть несколько сквозных лейттем: Анны, любви, смерти. Все они связаны с главной героиней, являясь отражением ее чувств и развиваются вместе с образом. Музыка иллюстрирует оттенки ее переживаний. В качестве примера можно привести две сцены: возвращение Анны и объяснение с мужем (00.46.42)¹⁰, финальная сцена на вокзале (02.09.12). Когда Анна Каренина возвращается домой, звучит пасторальная двухдольная музыка в умеренном темпе, напоминающая ее лейттему, но в мажорном варианте. Мелодия исполняется скрипкой (в оригинальной лейттеме Анны используется тембр гобоя), что придает ей мечтательность и романтичность. Становится очевидным тайное счастье Анны, не переданное визуально и вербально. После разговора с мужем главная героиня остается одна, предаваясь своим мыслям, и данная мелодия появляется вновь, но ее исполняет флейта, тембр которой в данном случае отображает беззаботность и радость (см. приложение 2, нотный пример 1).

Когда Анна заходит в спальню к мужу, звучит несколько измененный фрагмент лейттемы в исполнении гобоя. Его акцентное интонирование за счет более яркой динамики и контрастного параллельного минора. Характерная интонация I-VII#-V. Затем гармонический минор переходит в натуральный: I-VII-V (см. приложение 2, нотный пример 2).

¹⁰ Здесь и далее указан хронометраж фильмов.

Саундтрек становится средством передачи мыслей и эмоционального состояния героев в последующей немой сцене. Видеоряд переключается с Анны на погруженного в размышления Каренина. Его мрачные раздумья отражены в музыке, переходящей в нижний регистр, в аккомпанементе мелодическое остинато (интонация б.2), выражающее тревогу Каренина. Тема гобоя состоит из двух элементов: I-V-I и III-VII#-II-I, в первом – звук усиливается, во втором – уменьшается. Затем на экране появляется счастливое лицо Анны – и мелодия становится нежной, используется тембр скрипки, звучит несколько измененная лейттема любви, выражающая чувство главной героини и причину ее счастья (см. приложение 2, нотный пример 3).

Таким образом, для передачи полярного состояния героев К. Ламберт использует ладовые контрасты, инструментальные тембры, мелодические ходы.

Сцена на вокзале интересна чутким отображением чувств и настроения Анны. Проходит лейтмотив смерти, но, когда Каренина смотрит в лицо мужичку из своих кошмаров, он перестает пугать ее, так и музыка утрачивает мрачность, появляются светлые, но минорные интонации видоизмененной лейттемы любви, темы из увертюры и лейттемы Анны. Когда главная героиня видит офицера, похожего на Вронского, звучание подходит к кульминации, отражая надежду, а затем, понимая, что обозналась, – Анна сникает. Тотчас теряется яркость и напряжение, остается лишь печальная тихая мелодия, иллюстрирующая настроение Анны, обессиленную горем и утратившую смысл жизни.

Попытка перенести роман «Анна Каренина» на экран предпринималась в отечественном кино лишь в 1953 году. Режиссер Т. Лукашевич¹¹ («Анна Каренина», СССР, драма) представила адаптацию для киноэкрана легендарного спектакля МХАТа (постановка В. Немировича-Данченко). Так как спектакль

¹¹ Татьяна Лукашевич (1905-1972 гг.) – советский режиссер, сценарист. Наиболее известные работы: «Подкидыш» (1939 г.), «Аттестат зрелости» (1954 г.), «Ход конем» (1962 г.). В своем творчестве уделяла внимания темам нравственного выбора, взросления.

шел на сцене театра с 1937 г., а в фильме снимались те же актеры, соответственно, они в 1953 г. были близки к зрелому возрасту и далеки от возраста героев романа, из-за чего смысл киноверсии несколько меняется: в ней нет молодых страстей и диссонанса Анны со стариком-мужем. Театральные приемы игры актеров на киноэкране для современного зрителя смотрятся слишком нарочито, что не способствует сочувствию и мешает погружению в события. В фильме звучит внутрикадровоисключительно цитатный материал, служа иллюстрацией внешним событиям. Но есть сцена, в которой фортепианная композиция, звучащая внутри кадра, в романтическом стиле отражает ход разговора (00.13.00), сопровождает беседу Анны и Вронского, подчеркивает смысл слов и чувства героев, выделяя кульминационные точки в диалоге, и становится безэмоциональной и настороженной, когда в комнату входит Каренин. Главной музыкальной темой фильма стала побочная партия из I части Симфонии №5 П. Чайковского.

Действие киноинтерпретации Л. С. Амадори¹² («Запретная любовь», Аргентина, 1958, комп. Т. Рибера¹³, мелодрама) перенесено в Латинскую Америку в современность создателей фильма. Алексей Вронский здесь назван Алехандро Браун, скачки заменены поло. Анна – классическая голливудская блондинка, холодная и неэмоциональная, что может показаться необычным для латиноамериканской экранизации. У зрителя Анна не вызывает сильных чувств, кроме сострадания в последней сцене, даже ее гибель кажется нелогичной. В данной киноверсии развивается только одна линия – Анны и Брауна, исключены Левин, Кити, Стива и Долли. Сглажена трагедийность фабулы, которая в этом прочтении напоминает сюжет для оперетты. Даже первая встреча

¹² Луис Сесар Амадори (1902-1977 гг.) – аргентинский режиссер, сценарист. Один из крупнейших режиссеров аргентинского кино классической эпохи.

¹³ Тито Рибера (1915-1964 гг.) – аргентинский композитор, аранжировщик, пианист, дирижер. Написал музыку к более, чем двухста фильмам.

героев обставлена комически, в духе опереточного жанра. Фильм наполнен аргентинским колоритом: быт, дизайн, декорации, музыка. В сцене бала, помимо вальса, звучит фарандола и латиноамериканская танцевальная музыка. Также присутствует медленная джазовая тема. Единственной музыкальной отсылкой к России является сцена в театре, в которой героини смотрят балет «Лебединое озеро» П. Чайковского. В финале фильма, где Анна подвергается осуждению общества, звучит «Застольная песня» из оперы «Травиата» Дж. Верди.

В киноадаптации есть две ярко выраженные лейттемы: любви и Брауна/игры в поло. Лейттема игры в поло сопровождает занятия Брауна и его участие в соревнованиях, она не изменяется, не звучит вне этих событий и создает настроение, передавая атмосферу видеоряда. В некоторой степени тема отображает характер самого капитана Брауна – веселый, отважный, жизнерадостный, легкомысленный. Лейттемой любви выступает мотив «Императорского вальса» И. Штрауса, под который героини танцевали на балу. С той поры она сопровождает их отношения. Тема развивается, подвергаясь обработке композитором Т. Рибера, становясь то нежной, то драматичной. Она выступает и в качестве внутрикадровой и закадровой музыки. В закадровом варианте лейттема зачастую теряет вальсовый аккомпанемент и становится лирической мелодией у скрипок. К окончанию фильма она подвергается значительным изменениям, остаются лишь ее интонации, как свидетельство об окончании счастливого периода отношений Анны и Брауна.

Действие экранизации Э. Зульф리카ра¹⁴ («Река любви», Египет, 1960, комп. А. Райдер¹⁵, мелодрама) происходит в 1940-50-е годы. Данный фильм – реинтерпретация романа «Анна Каренина». Это история об египетских «Анне» и «Вронском» без линии Левина и Кити, но со «Стивой» и «Долли».

¹⁴ Эзз Эль-Дин Зульфикар (1919-1963 гг.) – египетский режиссер, продюсер, сценарист, актер. Его режиссерский стиль отличается сочетанием экшна и романтизма.

¹⁵ Андре Райдер (1908-1971 гг.) – греко-египетский композитор, написавший музыку к более шестидесяти фильмам.

От сюжета литературного первоисточника в экранизации Э. Зульф리카ра остались лишь главные вехи сюжета: адюльтер, восстановление силами главной героини мира в семье брата, судьбоносный вальс, разлука с сыном, гибель под колесами поезда. Фильм отличается особым восточным колоритом, повествование напоминает сказку или притчу. Оно обрамлено романтической египетской легендой (в духе которой построен сюжет и которая содержит мораль и вывод истории), каждый герой представлен преувеличенно однозначно и не несет многогранности в характеристике образа, обострен конфликт добра и зла. Зло представлено Тахером (Карениным). Его бесчувственность доведена до предела, он коварен, злопамятен, жесток. Халед (Вронский) – отважный, благородный, любящий. Отметим, что между Наваль (Анной) и Халедом исключительно платонические отношения – такой вариант наиболее приемлем в восточном варианте прочтения романа. Таким образом, исключается трактовка поступков главной героини как действий, мотивированных страстью.

Поскольку Наваль вышла замуж вынужденно, принеся себя в жертву, то и влюбленность Наваль в Халеда не кажется нравственным преступлением, а, скорее, освобождением. Появление Халеда было подготовлено мечтами Наваль, ее одиноким вальсированием, жадой счастья. Также отличительной чертой киноверсии стало введение героических и политических мотивов – война Египта с Палестиной, на которой погибает Халед. Потому печальный конец главной героини – не месть или каприз, а трагическая случайность.

Особенности характеров и взаимоотношений героев иллюстрирует музыка, созданная композитором А. Райдером. Наиболее важная, многократно повторяемая и варьируемая – лейттема любви. Это лирическая мелодия, звучащая в исполнении оркестра и уда (старинный восточный струнный щипковый инструмент). Временами мелодия темы преобразуется в жанр вальса (Наваль кружится под звучание вальса, где основная тема – любви, позднее она танцует этот вальс с Халедом, мелодия звучит и в музыкальной шкатулке,

подаренной Наваль Халедом). Тема на протяжении киноадаптации претерпевает ладовые и тембровые изменения. В лирических сценах – в мажоре в исполнении струнных инструментов, в ностальгических или повествовательных – в миноре, в тембре уда и более медленном темпе. Интонации лейттемы любви является интонационной основой остальных лейттем, что свидетельствует о принципе монотематизма [42].

В саундтреке фильма также наличествует лейтмотив реки любви, ключевая особенность которого – остигатные повторения фигураций мелких длительностей в верхнем регистре флейты, напоминающие рябь на поверхности реки. При этом мелодия представляет собой минорный вариант лейттемы любви. Тахера характеризует зловещий мотив. Это монодия, исполняемая в нижнем регистре оркестровыми струнными инструментами, начальная секундовая интонация которой происходит из темы любви. Лейтмотиву Тахера сопутствует интонационно схожий с ним лейтмотив несчастливого брака, отличительная особенность которого – разрешение диссонансных гармоний в исполнении духовых инструментов. В целом, музыкальный компонент передает восточный колорит повествования, что отображается в использовании гармонического минора, важной роли духовых инструментов в оркестре, использование старинного арабского инструмента уда. Лейтмотив рассказа Наваль показан лейтгармонией в тембре уда. Он представляет собой переборы струн или задумчивые наигрыши. В качестве цитируемого материала дан «Императорский вальс» И. Штрауса, Вальс «Амурские волны» М. Кюсса, Танго «Эльчокло» А. Вильольдо.

Киноинтерпретацию Р. Картье¹⁶ («Анна Каренина», США, 1961, драма) можно охарактеризовать как достаточно вольный пересказ романа. В ней отсутствуют многие ключевые сцены, к примеру, первый танец Анны и Вронского, а некоторые моменты изменены и лишены остроты: любовная сцена,

¹⁶ Рудольф Картье (1904-1994) – австрийский режиссер, сценарист, продюсер. Работал, преимущественно для британского канала BBC.

ситуация в театре. Ввиду того, что конфликтность была сглажена, драма представляется несколько примитивной и малоинтересной. Музыкальный компонент практически полностью построен на цитатном материале, который представлен внутрикадровой музыкой: гимн Российской империи «Боже, царя храни», танцы из II действия оперы М. Глинки «Иван Сусанин» (Полонез, Мазурка, Краковяк), «Вальс-фантазия» М. Глинки, Ария Виолетты и увертюра ко II действию оперы Дж. Верди «Травиата». Музыка в данной экранизации не слишком воздействует на чувства зрителя, так как не характеризует психологическое состояние героев и не подчеркивает ключевые события. Она звучит на балу, на скачках, в кабаке, в театре, создавая для западного зрителя образ России через произведения русских композиторов (за исключением фрагментов «Травиаты», звучащих в театре).

Киноадаптация режиссера А. Зархи¹⁷ («Анна Каренина», СССР, 1967, комп. Р. Щедрин¹⁸, драма) считается классикой советского кинематографа, благодаря талантливой режиссуре, выдающимся артистам, работе сценаристов и выразительному музыкальному компоненту, созданному Р. Щедриным. Его экспрессивные темы во многом определили характер экранного произведения, подчеркнули и выразили душевное состояние главных героев (см. приложение 3. Таблицы-партитуры фильмов, таблица 3.1.). Изначально аудиоряд вступает в конфликт со стилизованным под XIX век визуальным рядом, усугубляя психологический конфликт драматического действия. Т. Егорова в исследовании «Музыка советского фильма» пишет следующее о работе Р. Щедрина в данном фильме: «...излишнее увлечение экспрессивными мелодико-ритмическими средствами, терпкими диссонансными гармониями, персонификацией тембров привело в итоге к некоторой дисгармонии закадровой ав-

¹⁷ Александр Зархи (1908-1997 гг.) – советский кинорежиссер, сценарист, литератор.

¹⁸ Родион Щедрин (1932-2025 гг.) – советский и российский композитор, пианист, педагог. Создал более ста пятидесяти произведений в разных музыкальных жанрах.

торской и внутрикадровой аксессуарной музыки и, в равной мере, с выдержанным в стилистических канонах изобразительной эстетики XIX века образным строем кинолент» [61; с. 204].

Музыкальный компонент в экранизации А. Зархи не слишком развернут, но он присутствует во всех кульминациях и несет драматургическую функцию, передавая сложные психологические состояния: тяжкие раздумья Каренина; переживания Анны и Вронского, предшествующие их суициду; эмоциональную напряженность фрагмента конных скачек. В фильме используется метод сопоставления контрастных сцен через резкий монтаж, при этом вспомогательным элементом становятся шумовые эффекты (выстрел, колокольный звон, церковное пение).

Композитор, помимо прочей закадровой и внутрикадровой музыки, создал несколько характерных лейттем и лейтмотивов, которые, опираясь на визуально-вербальный ряд, можно обозначить как лейттема судьбы, лейтмотивы страсти, смерти. Данные темы играют важную роль в драматургии фильма, сопровождая ключевые моменты действия. Лейттема судьбы является основной и дана в развитии. В киноинтерпретации прослеживается конфликтный тип драматургии за счет компактной экспозиции (конфликт в семье Облонских), завязки в начале действия (встреча Анны и Вронского), множественных кульминаций, развязки в последних кадрах киноленты.

Экранизацию А. Зархи можно считать классикой отечественного кино и одной из лучших киноадаптаций романа. Однако ее соответствие идеям Л. Толстого достаточно спорно. В книге Л. Аннинского «Толстой и кинематограф» приведено интервью актера И. Смоктуновского, объяснившего свой отказ от роли Каренина: «Увидев отснятый материал, я понял, что Толстой в нем образцово-показательно отсутствует» [18; с. 244]. Схожие мысли выражает и автор книги, увидев идею фильма «...во взаимодействии индивида с вещественной “ближней культурой”» [там же; с. 246], которая созвучна для кинематографа 60-х годов прошлого века, а сюжет «Анны Карениной» стал лишь

инструментом для ее выражения. Также Л. Аннинский приводит слова А. Зархи о том, что он задумал показать в фильме «большую любовь» [там же; с. 242], которой не хватает на советском экране. Музыкальный компонент и смещенные акценты сюжета во многом преобразуют киноадаптацию в произведение своей эпохи и выражение актуальных идей. Таким образом, происходит осовременивание литературного первоисточника без нарушения сюжета, времени действия, характеристики персонажей. Следует отметить, что каждый образ воплощен актерами ярко и характерно.

Нельзя не упомянуть о фильме-балете «Анна Каренина» (СССР, 1974, реж. М. Пилихина¹⁹, комп. Р. Щедрина), который перенес на экран балет Р. Щедрина, поставленный двумя годами ранее в Большом театре. Данная кинолента не была бы возможна без предыдущей. М. Плисецкая, исполнившая роль Бетси Тверской в киноинтерпретации А. Зархи, вдохновила Р. Щедрина на создание балета, в котором исполнила роль Анны. Музыка из экранизации А. Зархи стала составной частью партитуры балета.

Киноверсия С. Лэнгтона²⁰ («Анна Каренина», США, 1985, комп. П. Говерс²¹, мелодрама) показывает из сюжета романа только драму роковой любви Анны, без противопоставления через линию «Левин – Кити». Примечательно, что Левина в данном фильме нет вовсе, о нем упоминается только в связи с замужеством Кити. Таким образом, действие сосредоточено на истории Анны. Музыка киноинтерпретации С. Лэнгтона, созданная П. Говерсом, лирико-драматического характера, стилистически близкая симфоническим произведениям П. Чайковского. Музыкальный компонент не отличается разнообразием. Это две повторяющиеся лейттемы – судьбы и страдания. Темы несколько ви-

¹⁹ Маргарита Пилихина (1926-1975 гг.) – советский кинооператор, режиссер, педагог.

²⁰ Саймон Лэнгтон (род. 1941 г.) – британский режиссер, продюсер, актер. Известен костюмированными экранизациями классики.

²¹ Патрик Говерс (1936-2014 гг.) – английский композитор. Писал музыку для кино и телевидения.

доизменяются в зависимости от сюжета, приобретают более светлое или трагичное звучание.

Используются цитаты классических произведений для создания нужной атмосферы. Они звучат в сценах бала – вальсы Й. Штрауса: Императорский вальс (00.22.28), «Сказки Венского леса» (00.24.40), мазурка из балета Л. Делиба «Коппелия» (00.28.00) и скачек – мазурка из оперы М. Глинки «Иван Сушанин» в исполнении духового оркестра (00.57.06).

Для данной киноинтерпретации характерен конфликтный тип драматургии. Основная кульминация расположена в финале. Яркой драматичной истории соответствует музыка, нагнетающая кульминации до более высокого уровня трагизма.

Музыкальный компонент киноинтерпретации Б. Роуза²² («Анна Каренина», США, 1997, драма/мелодрама) построен исключительно на цитатах классической музыки (см. приложение 3. Таблицы-партитуры фильмов, таблица 3.2.). Отличительной особенностью заимствованной музыки данной экранизации по отношению к киноадаптациям К. Брауна и Ж. Дювивье является акцент не на внешней зарисовке жизни русской аристократии, а на отражении внутренних переживаний героев. Потому в киноленте чувства героев передают произведения русских композиторов П. Чайковского и С. Рахманинова. Цитаты одного из самых трагических произведений П. Чайковского – Шестой симфонии – выступают лейтмотивами судьбы (вступление к I части), любви (I часть, побочная партия), смерти (заключительная тема IV части), а также – единичные проведения различных тем симфонии, иллюстрирующих экранное действие. Так разработка I части симфонии нагнетает драматизм в сцене скачек (00.43.59); окончание I части иллюстрирует видимость благополучного семейства Карениных (00.51.22); первая тема IV части симфонии со-

²² Бернард Роуз (род. 1960 г.) – британский режиссер, сценарист. В творчестве стремился к синтезу искусств для более глубокого погружения в тему.

проводит попытку суицида Вронского; пасторальная музыка из II части сопровождает беседу Анны и Вронского в Италии (01.08.50); противопоставлением лейтмотиву любви звучит вторая тема из IV части в сцене гибели Анны.

Реприза фортепианной Элегии *es-moll* С. Рахманинова выступает в роли внутреннего монолога Анны, отображая ее одиночество и осознание безвыходности. Вступление к Элегическому трио С. Рахманинова служит фоном для непринужденных разговоров в сценах изображения светского общества. «Всенощное бдение» С. Рахманинова сопровождает молитву Левина за благополучный исход родов Кити (01.13.58), подчеркивая таинство его первого обращения к Богу; разговор Анны с сыном (01.15.40), показывая святость отношений матери и сына; рассуждение о смысле жизни Левина и его обращение к религии (01.37.42). Из балета «Лебединое озеро» П. Чайковского в фильме используется Вальс (сцена бала. 00.16.14), тема лебедей (как иллюстрация накала страстей в первой сцене в театре, 00.25.17). Фрагмент из Кантаты «Александр Невский» С. Прокофьева в качестве патриотической музыки звучит, когда Вронский уезжает на войну (01.34.23). Таким образом, аудиоряд, построенный на цитатах классических произведений, делает данную киноинтерпретацию более приближенной к эпохе, в которой происходили описываемые действия, а чувства героев возвышенными и глубокими.

Одной из особенностей экранизации Д. Блэра²³ («Анна Каренина», Великобритания, 2000, реж. Д. Блэр, комп. Дж. Э. Кин²⁴, мини-сериал, драма) стало частое применение «эффекта присутствия» зрителя. Камера не зафиксирована, лица показаны крупным планом, пейзаж мелькает – то есть зритель видит происходящее, будто бы, глазами героев. В сюжете есть немало вольностей: зачатую подростковое поведение Вронского во время ухаживания; смелое обращение Анны с Вронским на первых этапах знакомства; подробности личной

²³ Дэвид Блэр (род. 1975 г.) – шотландский режиссер, лауреат престижных премий.

²⁴ Джон Элтон Кин (род. 1952 г.) – британский композитор, удостоенный за музыку к кино высоких наград.

жизни Левина до брака и первые дни супружества; приезд Николая Левина к Константину в деревню; сцена осуждения обществом происходит не в театре, а в салоне у Бетси, и другое. Анна Каренина в исполнении Хелен Макрори несколько диссонирует с привычным читателям образом данной героини, она буквально излучает негативные эмоции, что ассоциирует ее скорее с отрицательным персонажем и не вызывает сочувствия к ее судьбе. Но в контексте фильма с его гнетущей атмосферой, тревожной музыкой и преимущественно темными красками, она воспринимается гармонично.

Как и в одноименных фильмах А. Зархи («Анна Каренина», СССР, 1967) и С. Лэнгтона («Анна Каренина», США, 1985, комп. П. Говерс), саундтрек акцентируется на трагедии. Музыка Дж. Э. Кина в киноинтерпретации Д. Блэра минималистична (основана на повторяющихся ритмических и мелодических формулах) и эмоционально больше соответствует триллеру, чем драме. Большинство авторского музыкального компонента исполняется на подготовленном фортепиано²⁵. Основная тема – судьбы Анны – статичная минорная мелодия, звучащая у малом кларнете (пикколо); аккомпанемент подготовленного фортепиано представляет собой восходящие фигурации восьмыми длительностями. В паузах проходит нисходящий по терциям мотив подготовленного фортепиано. Гармонии и интонации лейттемы судьбы присутствуют в практически всей звучащей музыке. Ее звучание придает сценам тревожность и предчувствие неминуемой трагедии. Из лейтмотива судьбы Анны возникает лейтмотив любви – его мажорный вариант.

Важная роль в данной киноинтерпретации отведена Левину, жизнь которого противопоставляется судьбе Анны. У него есть своя лейттема – счастья Левина (01.11.22; 02.14.14; 02.18.47; 02.42.29), представляющая собой светлую

²⁵ Подготовленное фортепиано (термин Дж. Кейджа [211]) представляет собой фортепиано, звук которого создается с помощью посторонних предметов, размещенных между струнами или на молоточках. Изобретатель – Дж. Кейдж.

мажорную мелодию, гармонизованную терцовой цепочкой трезвучий, исполняемую подготовленным фортепиано и малым кларнетом.

В фильме используются цитаты классической музыки, в частности, произведения Ф. Шопена – Ноктюрн е-moll, соч.72 №1 (01.39.49; 03.36.31) и Вальс cis-moll, соч.64 №2 (02.38.29); Прелюдия и fuga с-moll из ХТК I тома И. С. Баха. Они введены в качестве внутрикадровой музыки.

Киноверсия С. Соловьева²⁶ («Анна Каренина», Россия, 2009, драма)²⁷ отличается несколько обрывочным повествованием и потому сглаженным драматизмом, что подчеркивает разножанровый музыкальный компонент, созданный композитором А. Соловьевой²⁸. Множество диссонансной и экспрессивной музыки приносят в действие нервозность и порывистость. Саундтрек звучит практически непрерывно, значительная его часть имеет лишь фоновую функцию. Большинство мелодий весьма лаконичны, не все из них отличаются узнаваемым тематизмом. Однако можно выделить три разнохарактерные темы: вальс, лейтмотив любви, лейттема страдания. А. Соловьева широко использует тембр фортепиано, деревянных духовых инструментов в качестве солирующих. Также композитор применяет звуковые эффекты: скрежет поезда на железной дороге, бой часов. Помимо авторского музыкального компонента, в фильме звучат цитаты из произведений Р. Шумана, Дж. Верди, а также – вариации на темы русских народных песен.

Сочетание инструментальной музыки, которую в стилевом отношении можно отнести к неоромантизму, импровизаций, цитат классических произведений, цитат русских народных песен обуславливается принципом «...компилятивности звуковой композиции из разножанровой и разностилевой музыки»

²⁶ Сергей Соловьев (1944-2021 гг.) – советский и российский режиссер, лауреат различных престижных кинопремий.

²⁷ Следует отметить, что С. Соловьев и К. Шахназаров создали два варианта «Анны Карениной»: полнометражный фильм и телесериал. В данном параграфе рассматриваются полнометражные киноадаптации.

²⁸ Анна Соловьева (род. 1984 г.) – композитор, пианистка. Лауреат премий за музыку к кинофильмам. Член Американской киноакадемии.

[193; с. 150] – отличительной особенностью стиля режиссера С. Соловьева.

В музыке к данному фильму чувствуется влияние стиля Р. Щедрина к одноименной киноинтерпретации А. Зархи. В качестве примера приведем интонационное и тембровое сходство лейттемы судьбы (основной темы фильма) Р. Щедрина и лейттемы страдания (одной из основных тем киноверсии) А. Соловьевой. В музыкальном компоненте основополагающей является вальсовая сфера. Она жанрово варьируется от иронической сатирической закадровой музыки до внутрикадровой прикладной. В обоих вариантах вальс отражает атмосферу экранизации и задает ее общий характер.

Одна из особенностей данной киноверсии – интерпретация образа Алексея Каренина в исполнении О. Янковского. В отличие от многих ранних киноадаптаций, в которых Каренин представлен однозначно негативно, здесь он раскрыт как любящий семьянин, добрый человек с ранимой благородной душой. Показана крепкая дружная семья Карениных. Потому адюльтер Анны представляется вызванным скорее примитивной страстью, чем душевным одиночеством и желанием любви, что героиня прекрасно осознает. Необычности киноверсии добавляет также достаточно возрастной актерский состав: Т. Друбич (Анна) – 47 лет, О. Янковский (Каренин) – 63 года, Я. Бойко (Вронский) – 37 лет, А. Абдулов (Стива) – 57 лет, С. Гармаш (Левин) – 49 лет, М. Аниканова (Кити) – 34 года. Согласно литературному первоисточнику, Анне было 26-27 лет, Каренину – 45-46, Вронскому – 21, Левину – 32, Кити – 18. Следовательно, режиссер показал драму из жизни зрелых людей.

Экранизация Дж. Райта ²⁹ («Анна Каренина», Великобритания, 2012, комп. Д. Марианелли³⁰, драма/мелодрама) преувеличенно театрализована, не-

²⁹ Джо Райт (род. 1972 г.) – британский режиссер, продюсер, сценарист. Автор многочисленных успешных кинопроектов, среди которых немало экранизаций.

³⁰ Дарио Марианелли (род. 1963 г.) – композитор, пианист, дирижер. Сотрудничал с режиссером Джо Райтом в пяти кинопроектах. Обладатель различных наград за музыку к фильмам, в том числе, премии «Оскар».

которые сцены актеры играют нарочито и карикатурно. В фильме присутствуют курьезные моменты. Практически весь сюжет проходит на театральной сцене, все кажется ненастоящим. Даже поезд показан игрушечным. Сюжет фильма представляет собой сатирический пересказ мелодраматической части романа. Не раскрывается глубина характеров героев, природа их поступков, слишком много сосредоточенности на внешнем: декорациях, костюмах, эффектных позах, визуальным отсылкам к произведениям искусства. Музыка композитора Д. Марианелли, с одной стороны, отображает чувства героев, с другой – передает российскую действительность (звучит в массовых или «уличных» сценах). В киноленте есть несколько основных тем, которые проходят как поочередно, так и одновременно (полифонически)³¹. Лейттемой русской души выступает цитата народной песни «Во поле береза стояла», привносящая в фильм национальный колорит. Отметим, что тема исполняется в исключительно легкомысленном или комическом характере. Интересна трансформация главной лейттемы – любви: от насмешливой простой мелодии с развитием сюжета она превращается в драматическую музыкальную тему, отражающую сильное чувство. Примечательно, что саундтрек балансирует на грани между комедией и трагедией.

Можно провести параллель финала киноверсии С. Соловьева с финалом одноименного фильма Дж. Райта. В отличие от других отечественных и зарубежных экранизаций, в этих кинолентах ставится точка не на самоубийстве Анны, не на Левине, продолжающего свое праведное существование, а на истории Каренина, семьи Карениных в целом, оставшихся без Анны. Вероятно, в финальном изображении бытования Каренина, Сережи и маленькой Ани режиссерами выражается та самая «мысль семейная» Л. Толстого, показываю-

³¹ Анализ музыкального тематизма экранизации режиссера Дж. Райта («Анна Каренина», Великобритания, 2012) будет проведен во второй главе в параграфе 2.2, в третьей главе работы в параграфе 3.2.

щая, что история семьи, хоть и осиротевшей со смертью Анны, не оканчивается. Также сближает эти киноинтерпретации несколько насмешливый тон повествования, выраженный, преимущественно, в музыкальном компоненте.

Киноверсию К. Дюге³² («Анна Каренина», Италия, 2013, комп. А. Фрулио³³, мини-сериал, драма) можно назвать классической, хоть и несколько свободной в толковании смыслов, добавлении сцен (введение нового персонажа – Фридриха – раненого солдата в госпитале, влюбленного в Кити; монолог Каренина, где он говорит о своих благодеяниях для Анны и ее семьи) или упущении некоторых ключевых. Киноинтерпретация масштабная, наполненная по смыслу. Итальянский стиль прослеживается в обостренной эмоциональности героев, чувственности, практически сплошном музыкальном обрамлении. Действие максимально насыщено и драматично. В отличие от большинства экранизаций, в данном фильме равноправны линии Анна – Вронский и Левин – Кити. Потому сглажена конфликтность и трагизм финала: история несчастливой любви окончена, но история счастливой любви продолжается. Существенной особенностью киноленты является то, что, в отличие от многих других экранных версий романа (как зарубежных, так и отечественных), здесь не звучит народная музыка. Таким образом, в киноинтерпретации полностью отсутствует национальный колорит, так как создатели экранизации не акцентировали на этом внимание. Одной отсылкой к русской музыкальной культуре можно назвать тему вальса на балу, так отчетливо напоминающей Вальс Г. Свиридова из фильма «Метель» (00.21.50; 02.38.51).

Создавая свою киноверсию «Анны Карениной», К. Дюге сотрудничал с композитором А. Фрулио. Музыка А. Фрулио звучит в фильме практически непрерывно, отражая внутренние переживания, муки нравственного выбора, лирические настроения, шалости и игры детей. Саундтрек не стилизован под

³² Кристиан Дюге (род. 1956 г.) – канадский режиссер, продюсер, сценарист, кинооператор, композитор.

³³ Антонджулио Фрулио – итальянский кинокомпозитор.

описываемое время, но не диссонирует с видеорядом и естественно вписывается атмосферу экранизации. Значительное количество звучащего закадрового музыкального компонента выполняет роль фона. Стиль фонового аудиоряда можно отнести к музыкальному кроссоверу (сочетание элементов академической и поп-музыки). Она созвучна стилю Х. Циммера, Л. Эйнауди и др. Органично сочетаясь с действием, несколько осовременивает сюжет.

Главная лейттема киноадаптации – любви Анны: порывистая, в классическом стиле, с выразительной мелодией. Из всей звучащей музыки она – ключевая, наиболее запоминающаяся, определяющая характер фильма. Так как в данной киноинтерпретации весьма развита линия Левина, то существует лейттема любви Левина: лирическая, с узнаваемой начальной интонацией восходящей малой септимы, модуляционным движением, по стилю больше соответствующая современной киномузыке.

Интересно решен музыкальный компонент в трех кульминациях – танец на балу (00.22.19), побег Анны из дома к Вронскому (00.59.12), воссоединение Анны и Вронского после разлуки (02.11.07). Он словно иллюстрирует цитату Л. Толстого: «Счастье есть удовольствие без раскаяния». Окончание кульминационной «счастливой» музыки – торжественной и жизнеутверждающей – трагические ламентные интонации (так после танца Анна видит плачущую Кити и понимает, что причинила ей боль; перед побегом к Вронскому и после воссоединения после разлуки Анна оглядывается на дом, где оставляет мужа и сына). Во время двух драматичных ссор Анны и Вронского (02.35.14; 02.45.50) звучит тихая лирическая фоновая музыка, преимущественно, фортепианная. То есть, безмятежный звуковой ряд контрастен напряженному драматичному действию.

Благодаря сплошному музыкальному оформлению, усиливается впечатление от сюжета. Особенно сильное психологическое воздействие оказывает сцена гибели Анны (кульминация на лейттеме любви Анны; 02.51.29). Отли-

чается оригинальностью финал киноинтерпретации: показан образ счастливых Кити и Левина, следует закадровый монолог Левина, в котором он развивает мысль о том, что все счастливые семьи счастливы одинаково. Звучит лейттема любви Анны, которая теперь трансформируется и переходит к Левину и Кити как выражение мысли о том, что жизнь продолжается.

Экранизация Г. Айвина³⁴ и П. Сэлмона³⁵ («Прекрасная ложь», Австралия, 2015, комп. А. Джон³⁶, мини-сериал, драма) создана в жанре телевизионного сериала, состоящего из шести серий. Авторы переносят действие романа в современную Австралию, что предполагает изменения сюжета и характеристики персонажей. Анна и ее муж Ксандер Айвин (Каренин) – популярные спортсмены, «звезды» большого тенниса, успешные публичные люди. Они любят друг друга, живут счастливо и благополучно. Скит (Вронский) – представитель другого мира: он инфантильный музыкальный продюсер с богемным образом жизни и неустроенным бытом. Это вначале привлекает Анну, но затем становится одним из главных конфликтов фильма: неприятие Анной жизненного уклада Скита и тоска по дому.

Основная мысль сюжета – «мысль семейная». Брак Долли и Кингсли (Стивы) терпит кризис, но им удастся сохранить его и обрести в этом еще большее счастье. Питер Левин и Кити создают крепкую счастливую семью. Анна разрушает свою семью, лишается жизненной опоры, уверенности. Она деградирует, опускается, ломается внутренне – и видит выход лишь под колесами поезда. Ксандер находит новую любовь – Хэлен (графиня Лидия), которая занимает место Анны – жены для Ксандера и матери для Каспера, тем самым исключая Анну из жизни семьи.

³⁴ Глендид Айвин – австралийский режиссер, продюсер, сценарист.

³⁵ Питер Сэлмон (род. 1976 г.) – новозеландский режиссер, сценарист, продюсер.

³⁶ Алан Джон (род. 1958 г.) – австралийский композитор. Автор музыки к пьесам, фильмам, сериалам, опер и мюзиклов.

Саундтрек киноинтерпретации, преимущественно, фоновый, появляющийся в важные моменты действия, чтобы выделить и подчеркнуть их значимость. Стилъ музыки, исполняемой на фортепиано, можно отнести к нью-эйдж. Тембр электронных инструментов зачастую вводится в качестве шумового эффекта, иллюзии «шума в ушах», как передача состояния Анны, находящейся под воздействием эмоций.

В аудиоряде отсутствует лейттематизм, нет запоминающихся выразительных мелодий. Фортепианная музыка минималистична, включает нисходящие разложенные минорные аккорды, а также восходящие фигурации в верхнем регистре.

Ввиду того, что по сюжету Скит – музыкальный продюсер, каждую серию он работает с артистами – дуэтом (парень с девушкой) или с одним певцом. Песни по стилю относятся к поп-музыке, их исполняют под аккомпанемент гитары. Также в некоторых сериях песни приобретают черты кантри (сочетание фольклора, блюза, госпела и кельтской музыки), имитируют стиль романтических баллад Элвиса Пресли, так же принадлежащих к одному из направлений стилия кантри – рокабилли [164; с. 755]. Текст песен по смыслу подходит к сюжету. Так в первой серии песня повествует о женщине, для которой жажда удовольствий окончилась гибелью (1 серия, 00.34.07), в последней серии после гибели Анны в песне звучит текст: «Я все еще в тюрьме, если ты в моих мыслях» (6 серия, 00.53.59). В фильме на вечеринках и дискотеках звучит поп-музыка, отражая музыкальный стиль эпохи и не влияя на драматургию сюжета.

Экранизация К. Шахназарова³⁷ («Анна Каренина. История Вронского», Россия, 2017, драма) основывается не только на романе Л. Толстого «Анна Каренина», но и на произведениях В. Вересаева: повести «На японской войне», цикле «Рассказы о японской войне». Также киноинтерпретация отличается

³⁷ Карен Шахназаров (род. 1952 г.) – советский и российский режиссер, общественный деятель, гендиректор киноконцерта «Мосфильм», лауреат многочисленных премий.

тем, что история ведется от лица Вронского. Слушателем выступает Сергей – выросший сын Анны. Повествовательность действия сглаживает конфликтность, придавая ему оттенок ностальгии. Потому тип драматургии – контрастно-эпический. Музыку к фильму написал композитор Ю. Потеенко³⁸. Можно выделить несколько важных музыкальных тем: любви, страдания, неизвестности перед будущим. Саундтрек, звучащий в фильме, имеет ностальгическую окраску, влияя на общий характер истории. Соответственно, кульминационные моменты сглажены, перенесены в финал и относятся исключительно к судьбе Вронского. Впервые за всю историю киноадаптаций «Анны Карениной» зритель может лучше понять этого персонажа, которому даже в романе не уделяется достаточно внимания и чувства которого, возможно, мало заботят автора.

Примечательно, что критиками было высоко оценено мастерство Ю. Потеенко в написании музыкального компонента к данному фильму. В 2018 г. он был номинирован на премию «Ника» в категории «Лучшая музыка к фильму» по итогам 2017 г.

Короткометражный фильм «Темная, как ночь. Анна Каренина 2019» (Россия, 2019, реж. Р. Новикова³⁹, комп. Б. Гребенщиков, драма) представляет собой ультрасовременное провокационное прочтение романа. С одной стороны, данная киноинтерпретация может представиться искушенному зрителю циничной пародией на литературный первоисточник. Круг действующих лиц максимально сужен: Анна, Каренин, Вронский, Сережа. Добавлены новые персонажи: подруга-журналистка, ее любовник, ее муж, следователь, машинист поезда. Действие сжато до сути «проблема – решение». Каренин угрожает

³⁸ Юрий Потеенко (род. 1960 г.) – советский и российский композитор, аранжировщик, педагог, хоровой дирижер, актер. Как кинокомпозитор был удостоен многочисленных премий и наград.

³⁹ Рада Новикова (род. 1974 г.) – российский режиссер, сценарист, продюсер. Среди ее режиссерских работ немало клипов, короткометражных и полнометражных фильмов, сериалов.

Анне лишением свободы и потерей сына. Вронский уходит от Анны к другой. Современная Анна Каренина решает свои проблемы жестко и радикально. Вместо того, чтобы смириться с потерей сына, она насылает на мужа правоохранительные органы. Вместо того, чтобы броситься под поезд, она сталкивается под поезд Вронского. Общественное осуждение, сконцентрированное в лице журналистки, Анна обращает на нее же. Портрет Анны Карениной нового времени добавляет грубая ненормативная лексика и поведение в стиле героинь голливудских боевиков. Под стать сюжету и музыкальный компонент – песня «Темная, как ночь», сопровождающая отмищение Анны. Ритмичная музыка песни «организует» действие, характеризует главную героиню. Текст песни подтверждает разочарование Анны Карениной в ее стремлении к счастью. Завязка происходит без музыкального сопровождения. Переосмысление «Анны Карениной» показывает правовую и общественную эволюцию в отношении женщины-личности: она – не жертва, а борец, ставший победителем; она свободна, и может решать свои проблемы, не боясь осуждения и порицания.

Таким образом, описываемые в данном параграфе киноинтерпретации «Анны Карениной» весьма различны между собой и являются отражением не только режиссерского видения, но и тенденций современности в кинематографе. Созвучна своему времени и музыка, отражающая время создания экранизаций, национальную специфику, трактовку сюжета, стилевые тенденции режиссера и композитора, традиции современных композиторских техник и музыкальных направлений.

При всех отличиях, описанных выше экранизаций романа, они имеют некоторые общие закономерности, отраженные в саундтреке и стилистике фильмов. Так в сцене в театре, где светское общество демонстрирует Анне свое презрение и негодование, в нескольких анализируемых киноверсиях идет опера П. Чайковского «Евгений Онегин». В фильме К. Брауна для этой сцены избраны Хор и пляска крестьян, для киноверсий Ж. Дювивье и Б. Роуза –

Сцена письма Татьяны. Различные фрагменты из оперы Дж. Верди «Травиата» даны в фильмах Р. Картье, Л. Амадори, А. Зархи, С. Соловьева. Примечательно, что в русских киноинтерпретациях в сцене в театре звучат арии из итальянских опер Дж. Верди и В. Беллини, а цитаты из русской музыки не используются вовсе. Это может быть связано с тем, что в зарубежных киноверсиях в данной сцене преследуется задача демонстрации русской классической музыки как штриха к стилю эпохи и национальному колориту Российской империи, а в российских киноверсиях показаны фрагменты популярных на описываемое в романе время опер.

Стиль фоновой музыки имеет черты подобия в киноверсиях К. Дюге, Г. Айвина и П. Сэлмона. В данных кинолентах она не выполняет драматургической и психологической роли, не несет в себе каких-либо национальных черт. Так же национального колорита лишен музыкальный компонент киноинтерпретации Д. Блэра. Музыка Дж. Э. Кина к экранизации Д. Блэра и А. Джона – к мини-сериалу Г. Айвина и П. Сэлмона – по стилю относится к минимализму за счет простоты музыкальных средств выразительности, репетитивности, тембровой аддитивности.

Киноинтерпретации Д. Блэра, К. Дюге и Г. Айвина и П. Сэлмона объединяет то, что они сняты в форме мини-сериала. Это позволило более полно воплотить развернутый сценарий на телеэкране, добавив подробности и сюжетные ходы, которых нет в романе-первоисточнике. Есть общность в экранизациях Э. Зульф리카ра, Г. Айвина и П. Сэлмона: закадровый голос, сопровождающий немалое количество сцен и подводящий итоги каждого события, принадлежит главной героине. То есть зритель воспринимает действие в ее трактовке.

Интересно наблюдать эволюцию отношения западных режиссеров к русскому классическому роману сквозь призму музыки к киноинтерпретациям «Анны Карениной» на примере сопоставления двух британских фильмов 1948 г (реж. Ж. Дювивье, комп. К. Ламберт) и 2012 г. (реж. Дж. Райт, комп.

Д. Марианелли). Оба композитора делали стилизацию в русской традиции для части музыкального компонента. К. Ламберт воплотил это с помощью натурального минора, плаговых оборотов, использования мелодических попевок, близких русским народным песням. Потому его музыка в данном фильме по стилю, мелодике и инструментовке зачастую напоминает произведения композиторов «Могучей кучки», в частности – Н. Римского-Корсакова. Перед западноевропейским зрителем российская действительность предстает таинственной и несколько сказочной, она восхищает и интригует.

В музыкальном компоненте, созданном Д. Марианелли для фильма Дж. Райта, предстает пародия на роман «Анна Каренина». Россия показана страной с устаревшими примитивными порядками. Многократно повторяется тема песни «Во поле береза стояла», которую можно обозначить как лейттему русской души. Она звучит у оркестра, у солирующих инструментов, в вокальном изложении. Музыка, которая создает атмосферу русского быта – комическая, «кабацкая». Чувства героев характеризуется незатейливым сентиментальным вальсом, который можно обозначить как лейттему любви. Только во второй половине фильма музыкальный компонент выражает красоту искреннего чувства и трагедию Анны, но в пределах заурядной мелодрамы о «любовном треугольнике». Герои предстают в утрированно-карикатурном свете, действие происходит в театре, в сценах немало шутовства, гротеска, подкрепленного соответствующим саундтреком.

Сравнивая данные две экранизации, можно проследить отношение к героям на примере Долли. В киноадаптации Ж. Дювивье она изображена доброй интеллигентной женщиной, сдержанной и любящей. В фильме Дж. Райта Долли сравнивается с гусыней, символически изображенной на холсте возле нее, внешнее сходство визуально подкрепляется посадкой, платьем, разговором-переключкой с построившимися в шеренгу детьми. Музыка, сопровождающая зарисовку образа Долли, изобилует «вздохами» – лирическими секстами

в мелодии скрипки. Рыдания Долли комичны и театральны, режиссер настаивает на снисходительно-насмешливом отношении к ней, тогда как Долли из киноленты Ж. Дювивье вызывает у зрителя сочувствие и уважение. Примечательно, что другая киноинтерпретация классики режиссером Дж. Райтом («Гордость и предубеждение» по роману Дж. Остин, 2005 г.) с музыкой того же композитора и той же актрисой в главной роли (Кира Найтли) не несет насмешки над первоисточником, а музыкальный компонент выражает лишь лирические настроения и подчеркивает атмосферу эпохи.

Обращаясь к отечественному кинематографу, отметим, что из трех полноценных самостоятельных полнометражных фильмов (экранизации А. Зархи, С. Соловьева, К. Шахназарова) только в первом делается акцент на образе Анны Карениной. В киноадаптации С. Соловьева главным героем выступает Левин, а симпатии режиссера и зрителей оказываются на стороне Каренина. В фильме К. Шахназарова главным героем становится Вронский. То есть, в отечественном кинематографе предпринимается попытка нового взгляда на известную историю, без отсылки к «классической» версии А. Зархи. Рассмотрим, как это отображается в музыке. В киноинтерпретации А. Зархи саундтрек «работает» на главную героиню: отображает ее эмоции и чувства, порывы мятущейся души Анны, а также «предсказывает» ее судьбу, выступает судьей и, в некоторой степени, заменяет рассказчика-автора. Не соответствуя стилю романа Л. Толстого, аудиоряд отображает суть образа Анны, ее противоречивость, чувственность, порывистость, мастерски воплощенную актрисой Т. Самойловой.

В киноинтерпретации С. Соловьева есть рассказчик – Левин, которого режиссер наделяет всевидением автора, но в контексте своей режиссерской интерпретации. Потому постижение истории об Анне показано несколько свысока. Сумбурная, порой эпизодичная музыка отражает переполюх в чувствах главной героини; вальс, появляющийся в начале и, трансформируясь, проходящий через весь фильм, можно трактовать как танец, закруживший жизнь

Анны и близких ей людей. Но возникает ощущение, что музыкальный компонент отражает не истинные чувства Анны, а оценку автора ее чувств и действий.

В киноинтерпретации К. Шахназарова историю об отношениях с Анной Карениной рассказывает Вронский через много лет после ее гибели. Поэтому музыка исключительно печально-ностальгическая, отражающая его тоску по своей любви. История, лишённая яркой эмоциональной окраски настоящего, повествует о той любви, которую, по прошествии времени, вспоминает Вронский, возможно, несколько идеализированно, чем было на самом деле. Он тоскует по Анне, ее смерть произвела на него огромное впечатление, которое наложило отпечаток на всю жизнь. Поэтому аудиоряд производит пронзительно-щмяющее впечатление.

Каждая из рассмотренных в данной главе киноверсий «Анны Карениной» отличается оригинальностью и своеобразием. Наблюдается преемственность и опора на предыдущие киноинтерпретации. В фильмах, действие которых не перенесено в современные реалии, неизменно предпринимается попытка через цитаты русской классической или народной музыки, а также с помощью стилизации, воссоздать российский быт и нравы. Использование цитат классических произведений в качестве внутрикадровой музыки помогло созданию нужной атмосферы эпохи. Цитаты в качестве закадровой музыки придали киноверсиям более возвышенный характер и глубинный смысл.

Как и в зарубежных экранизациях «Анны Карениной», в отечественных практически не прослеживается идея бережного отношения к идеям Л. Толстого, передаче смыслов, заложенных в тексте романа писателем. Зато очевидны попытки взглянуть на роман с новой стороны, разобраться в любовной линии сюжета и дать оценку действий героев. Возможно, руководствуясь принципом, высказанным Л. Аннинским: «Не исчерпывается толстовская глу-

бина. Не экранируется» [18; с. 280], режиссеры используют фабулу сюжета литературного первоисточника, подчиняя ее собственному субъективному взгляду и выражая с помощью ее новые идеи.

Одним из самых ярких выразителей «души» киноленты, его стиля и основной идеи в отечественных фильмах стал авторский (а не адаптированный) музыкальный компонент, делая каждую киноверсию уникальной и самобытной. Немало киноинтерпретаций стали воплощением удачного синтеза музыки и действия. Звучащий в них саундтрек – важный драматический элемент, усиливающий и обостряющий действие. Наиболее яркими примерами таких экранизаций можно назвать фильмы Ж. Дювивье, Э. Зульф리카ра, А. Зархи, С. Лэнгтона, Б. Роуза, Дж. Райта, К. Шахназарова.

ГЛАВА 2. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕМАТИЗМ В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ ЭКРАНИЗАЦИЙ РОМАНА⁴⁰

2.1. Лейттемы-характеристики действующих лиц

Данная глава посвящена анализу музыкального тематизма в контексте его влияния на драматургию фильма.

Классический литературный роман часто воспринимается режиссерами как благодатный материал для экранизации, обладающий знакомым зрителю сюжетом и узнаваемыми образами. Создатели фильмов используют для художественных экспериментов богатые возможности данного жанра: многолинейность сюжета, в котором функционируют яркие персонажи, выстроенная драматургия. Кинотекст, подобно опере, является синтетическим текстом, что делает возможным применение к нему основных закономерностей оперной драматургии, в том числе и принципа лейтмотивности. Лейтмотивы могут работать как замена внутренних монологов персонажей или выражение чувств, их портретная характеристика. В некоторых киноверсиях музыкальный компонент организован по системному принципу лейтмотивности, выстраивающему смысловую и эмоциональную структуру фильма.

Лейтмотив, согласно определению Т. Корганова и И. Фролова: «...это характерная тема (в точном переводе – ведущий мотив) или музыкальный оборот, который, обрисовывая то или иное действующее лицо (либо группу лиц), его отдельные черты, его чувства или определенную драматическую ситуацию, звучит на протяжении произведения не менее двух раз. Лейтмотив сопровождает неоднократное появление действующего лица, повторение уже имевшего

⁴⁰ В тексте данной главы использованы ранее опубликованные автором материалы [3-11].

место или сходного события либо упоминания о них» [83; с. 275]. Приведем определение Г. Крауклиса: «Лейтмотив (нем. *Leitmotiv*, букв. – ведущий мотив) – относительно короткий музыкальный оборот (мелодия, иногда мелодия с гармонизацией, порученная определенному инструменту; в некоторых случаях отдельная гармония или последовательность гармоний, ритмическая фигура, инструментальный тембр), неоднократно повторяющийся на протяжении музыкального произведения и служащий обозначением или характеристикой определенного лица, предмета, явления, эмоции, отвлеченного понятия» [84; с. 207]. В драматургии фильма лейттематизму предоставляется важная роль. В исследовании Т. Шак читаем: «...лейтмотив – это самое важное, что взял кинематограф от музыкально-сценических жанров, поскольку музыкальный тематизм в медиатексте достаточно часто реализуется через лейттематизм» [190; с. 72].

Необходимо разграничить понятия «лейтмотив» и «лейттема». Согласно исследованию Т. Шак, данные понятия различаются по масштабу и степени законченности музыкального фрагмента. Лейттема характеризуется структурной и смысловой завершенностью, лейтмотив содержит лаконичную интонацию. Также исследователь отмечает, что «...лейттема – это понятие "общее", а лейтмотив – "частное", как составляющий элемент общего, функции которого могут выполнять различные элементы музыкального языка, взятые порознь (лейтгармонии, лейттембры, лейтональности, лейтритмы), но наиболее типично их взаимодействие при господстве мелодического начала (сквозная тема, фраза, мотив)» [190; с. 76].

Во многих экранизациях «Анны Карениной» присутствуют лейтмотивы и лейттемы, предвещающие и характеризующие, сопутствующие сюжету и отражающие чувства персонажей. Функции музыкальных лейтмотивов в медиатексте разделяются на информационные (оповещают о появлении персонажа, состояния, события, явления, какого-либо отвлеченного понятия) и характеристичные (дополняют интерпретацию образов, напоминают о персонаже или

предвосхищают его появление). Обобщая, можно назвать эти функции репрезентативными, которые, в свою очередь, сочетаются с формообразующими (создание относительной непрерывности в киномузыке, которая делится на фрагменты, согласно сюжету) и драматургическими (лейтмотивы отражают основную идею фильма, множественно повторяясь, развиваясь и взаимодействуя между собой) функциями лейтмотивов [190; с. 77-81].

В данном параграфе рассмотрены характеристичные функции лейттем и лейтмотивов, дополняющих образы Анны Карениной, Вронского, Каренина и Левина.

Интерпретация образа во многом зависит от звучащей музыки, которая через лейттематизм становится характеристикой героя, его поступков, отношения к другим персонажам, психологическим подтекстом. Восприятие зрителями персонажей фильма формируется, в том числе, за счет саундтрека, звучащего во время действий или размышлений героя, являясь мерой сочувствия. «Воплощение на киноэкране внутреннего мира киноперсонажа — важнейший этап процесса создания целостного художественного образа кинофильма» [64; с. 107].

Рассмотрим музыкальную интерпретацию образа *Анны Карениной* в экранизациях Ж. Дювивье («Анна Каренина», Великобритания, 1948 г., комп. К. Ламберт) и Б. Роуза («Анна Каренина», США, 1997 г.), решенную через индивидуальную лейттему. Выбор данных фильмов обусловлен наличием в них индивидуализированной музыкальной характеристики героини. В других киноинтерпретациях романа аудиоряд, относящийся к ее характеристике, взаимосвязан с эмоциями других персонажей, обстоятельствами, развитием взаимоотношений.

Киновариант Ж. Дювивье отличает повышенное внимание к образу Анны как центральному, при второстепенности Вронского, Каренина, Левина, Кити и др. Потому неудивительно, что все музыкальные лейтмотивы фильма «работают» исключительно на образ главной героини, раскрывая ее чувства, манеру

поведения, внешнюю характеристику: «прекрасная принцесса» – (лейттема Анны⁴¹), нежная возлюбленная (лейттема любви), страдающая героиня (лейтмотив смерти).

В экранизации Ж. Дювивье роль Карениной исполняет Вивьен Ли, известная ранее зрителям по роли Скарлетт О'Хара в фильме «Унесенные ветром» (США, 1939 г., комп. М. Штайнер). Анна в ее исполнении кажется капризной, эгоистичной и несколько холодной, но, безусловно, аристократичной. Вивьен Ли удалось воплотить образ блестящей светской дамы, ее утонченность и красота очаровывают зрителя. Анна, воплощенная ею, обладает внутренним спокойствием и рассудительностью. Все эти выводы о главной героине можно сделать, опираясь лишь на ее внешние характеристики. Однако музыка делает образ Карениной более глубоким, одухотворенным, наделенным широкой палитрой чувств.

На протяжении фильма звучит лейттема Анны. Она возникает с появлением героини на экране. Первый раз мы видим Каренину в окне поезда на фоне заснеженного пейзажа (00.07.53). Авторы экранизации делают акцент на красоту главной героини, музыка дополняет ее образ загадочной и одинокой прекрасной незнакомки. Это медленная лирическая мелодия у солирующего гобоя, сочетающая черты вальсовости и романсовой элегичности. Интонационной основой темы послужил ключевой интервал ламентной секунды, особенно ярко проявляющий себя в сочетании с гармоническими функциями. Так в первом такте секунда воспринимается как вспомогательный звук к тонике, во втором – как задержание к субдоминанте. Мечтательный облик первого двутакта драматизируется за счет нисходящего звучания характерной уменьшенной кварты (III-VII#) с ее последующим поступенным заполнением и остановкой (замиранием) мелодии на неустойчивой VI ступени лада. Дополнительный эф-

⁴¹ Это и последующие названия лейтмотивов и лейттем – авторские.

фект недосказанности, загадочности создается и структурными особенностями: интонационное ядро темы представляет собой пятитакт (см. приложение 2, нотный пример 4).

Сопровождающая Анну музыка раскрывает ее как человека внутренне одинокого, тонкого, способного на глубокие искренние чувства. «Слияние с определенными зрительными и словесными образами проясняет значение лейтмотива и способствует активному вторжению музыки через магическое воздействие повторяемой формулы-характеристики в драматургическое развитие фильма» [190; с. 77].

Трансформация лейттемы Анны связана со сменой тональности и восходящим секвентным движением первого мотива. Ускорение темпа, принцип дробления приносят в образ черты взволнованности, страстности (00.07.53). В процессе фильма тема развивается, изменяясь динамически, ладово, темброво. Иногда используется только ее начальная интонация. С движением сюжета она сопровождает Каренину, пребывающую в душевном смятении из-за сложности выбора между любовью и долгом (00.39.06; 00.44.49; 00.45.47). Тема меняет ладовую окраску, переходя в мажорный лад, практически без изменения мелодической линии, но с ускорением темпа, когда становится очевидным, что выбор Анны сделан (00.46.42), затем – звучит в гармоническом и натуральном миноре (00.49.33). Таким образом, мелодия следует за динамикой образа главной героини, сменой ее психологического состояния.

С развитием фабулы фильма лейттема Анны не будет звучать в первоначальном виде. Она вступает во взаимосвязи с другими темами, раскрывая смешение чувств главной героини. Сперва ее интонации и мотив лейттемы любви звучат в кульминационном эпизоде – зарисовка счастливой жизни Анны и Вронского в Италии (сцена в замке, 01.31.55). В эпизоде свидания с сыном данная тема взаимодействует с лейттемой ее любви к сыну (01.44.22). Появление Каренина знаменуется ярким драматическим «sf» у медных духовых, по-

сле которого следует лейттема Анны. Таким образом, композитор передает динамику чувств главной героини: любовь к сыну, страх перед действиями мужа. После этой сцены в музыке остаются лишь интонации лейттем Анны и ее любви к сыну (01.47.16). В последний раз интонации анализируемой темы с мерными «убаюкивающими» нисходящими квинтовыми мотивами появляется в сцене, где героиня молится, чтобы Вронский не оставил ее.

Музыкальный образ Анны Карениной в фильме дан в развитии, он гибко передает события и их влияние на чувства героини. Образ Анны кажется неделимым от сопровождающей ее музыки. «Порой музыку в кино называют "неслышимой"» [95; с. 229], потому зритель воспринимает образ главной героини, подсознательно объединяя все характеристики: внешность, слова и поступки. Саундтрек в данной экранизации придает образу Анны Карениной особую романтичность и возвышенность, «...углубляет эмоциональную выразительность образа: вызывает в зрителе "реальные" чувства, воздействуя на него эмоционально, тогда как изображение может вызвать лишь представления о чувствах, которые приписываются герою фильма» [120; с. 200]. Выразительность музыки, служащей характеристикой Анны, песенные интонации, нежный тембр гобоя – все это позволяет многограннее и ярче раскрыть ее образ, без слов рассказать о внутреннем одиночестве и желании любви. Таким образом, роль музыкального компонента в формировании целостного образа Анны Карениной в экранизации Ж. Дювивье стала определяющей, позволяя зрителю глубже понять чувства и характер главной героини.

В фильме Б. Роуза Анна в исполнении актрисы Софи Марсо предстает совсем юной и беззащитной девушкой в чопорном окружении престарелого мужа и графини Лидии. Зритель сочувствует Анне, понимая, что она несчастлива, ей скучно, жизнь ее уныла. При непосредственности и эгоистичности, Анна склонна к меланхолии. В жизни с Вронским она ведет себя как избалованный ребенок, выражая недовольство и протест неуравновешенным поведением и пристрастием к морфию.

В данной экранизации нет собственно музыкальной характеристики Анны, но есть лейттема обреченности, который относится исключительно к ее чувствам и размышлениям. Саундтрек фильма построен на цитатах русской классической музыки. Лейттемой обреченности стал фрагмент Элегии *es-moll* С. Рахманинова (соч. 3 №1). Используется только третья часть Элегии, начиная с двухголосного речитативного введения в репризу и оканчиваясь последними нотами пьесы (см. приложение 2, нотный пример 5).

В репризе вокально-декламационная мелодия звучит обессиленно и приглушенно, постепенно переходя в нижний регистр, но затем, словно собрав последние силы, поднимается вверх и оканчивается нисходящим терцовым пассажем, который завершается фанфарной квинтовой интонацией.

С самого зарождения внутреннего конфликта главной героини, музыка давала понять зрителю, что Анна несчастна, но неминуемое сближение с Вронским не сможет дать ей желаемого счастья и душевного спокойствия, их отношения заранее обречены. Анна понимает это и когда пытается сопротивляться ухаживаниям Вронского (00.29.04), и преступив черту (00.32.23). Лейттема обреченности отражает мысли об ее вине перед мужем и душевное смятение, обратившиеся в слова в горячечном бреде (00.57.50). Она отображает глубину страданий Анны, смотрящей вслед уезжающему Вронскому (01.29.22).

Рассмотрим далее музыкальные характеристики *Вронского*, *Каренина*, *Левина* в следующих зарубежных киноинтерпретациях: «Анна Каренина» (США, 1935, реж. К. Браун, комп. Г. Стотхарт), «Запретная любовь» (Аргентина, 1958, реж. Л. С. Амадори, комп. Т. Рибери), «Река любви» (Египет, 1960, реж. Э. Зульфикар, комп. А. Райдер), «Анна Каренина» (Великобритания, 2000, реж. Д. Блэр, комп. Дж. Е. Кин), «Анна Каренина» (Великобритания, 2012, реж. Дж. Райт, комп. Д. Марианелли), «Анна Каренина» (Италия, 2013, реж. К. Дюге, комп. А. Фрулио). Выбор данных экранизаций обусловлен наличием лейтмотивных характеристик персонажей.

В музыкальной интерпретации образа Вронского делается акцент на изображении его как бравого офицера, то есть внешнюю характеристику. Музыкальный портрет Вронского-офицера вводится в аудиоряде киноверсий К. Брауна, Л. С. Амадори, Дж. Райта. В фильме К. Брауна первое появление Вронского на экране в компании друзей на офицерской пирушке озвучивается Петровским маршем (00.01.09), как и начало сцены скачек, в которых участвует персонаж (00.45.44). В первом случае зритель, знакомясь с героем, составляет впечатление о нем, как о беспечном и праздном представителе воинской дворянской элиты, во втором – Петровский марш возвращает Вронского в исходное состояние из-под власти чувств к Анне.

Вронского в фильме Л. С. Амадори зовут Браун. Его образ – офицера и спортсмена, любимца публики, привыкшего побеждать во всем, которому не чуждо стремление к самовосхвалению и самопрезентации, сопровождается яркой маршеобразной музыкой в опереточном стиле (00.05.11; 00.34.48; 00.53.29). Лейттема статична. Характерной особенностью ее мелодии является пунктирный ритм (см. приложение 2, нотный пример 6).

В фильме Дж. Райта первое появление Вронского озвучивается лейттемой любви в несколько измененном варианте (00.16.38). Она звучит бодро, самоуверенно и вальяжно в изложении труб (отсылка к военной профессии), а затем – скрипок.

Левин в большинстве киноинтерпретаций представлен как антипод Анны, ее запретной любви и образу жизни. Это выражается в декорациях, символах, свете, музыке. Данный персонаж не присутствует во всех киноверсиях, снятых по роману, поскольку в некоторых исключена сюжетная линия Левин – Кити, или его роль минимальна и не влияет на общую канву. Но в экранизациях, наиболее приближенных к тексту романа, Левин приобретает важную роль, которая подкрепляется характерной музыкальной темой.

В киноинтерпретации Д. Блэра Левин – один из главных героев, ему уделено большое количество экранного времени. Он изображен самодостаточным

сложным персонажем, имеющим свои достоинства и недостатки, но стремящимся к истине, добру. В фильме преобладает мрачная и напряженная музыка, но Левин и его жизнь в деревне, а потом – и Кити, когда она стала его женой, характеризуются лейттемой Левина, которая представляет собой светлую мажорную мелодию с троекратным повторением одной мелодической конструкции и ее разрешением, гармонизованную терцовой цепочкой, исполненную подготовленным фортепиано и малым кларнетом (01.11.22; 02.14.14; 02.18.47; 02.42.29). С помощью музыки мир Левина противопоставлен мрачному миру Анны. Лейттема статична и не подвергается изменениям (см. приложение 2, нотный пример 7).

В киноинтерпретации К. Дюге история Левина разворачивается в противовес истории Анны. Здесь Левин изображен тонким и интеллигентным. Как и у Карениной, у него есть своя лейттема любви: романтическая тихая медленная мажорная мелодия в Es-dur с узнаваемой интонацией восходящей малой септимы в начале и переменным размером (двухдольность сменяется трехдольностью). Лейттема любви Левина – статичная и краткая (см. приложение 2, нотный пример 8). Она звучит в ключевых сценах в развитии его отношений с Кити (00.04.18; 00.15.40; 01.14.57; 01.28.46; 01.47.41; 02.00.17; 00.24.27).

Яркая музыкальная характеристика Алексея Каренина представлена в фильме «Река любви» (Египет, 1960, реж. Э. Зульфикар, комп. Т. Рибера). Здесь Каренин назван Тахером. Он коварный, злой, высокомерный, лишен всякого доброго умысла и не имеет ни одной положительной черты. Тахер становится выразителем абсолютного зла, в противовес образам добра – Наваль (Анны) и Халеда (Вронского). У Тахера есть свой лейтмотив-символ – резкая угрожающая мелодия низких оркестровых струнных инструментов (виолончели, контрабасы). Он является производной от основной музыкальной темы – любви. Лейтмотив статичен, изложен монодийно (см. приложение 2, нотный пример 9).

Появление Тахера всегда несет угрозу и удручающе действует на окружающих, это впечатление усиливается с помощью музыки. Лейтмотив персонажа многократно появляется на протяжении фильма и всегда связан с восприятием его Наваль (00.09.19; 00.09.54; 00.14.25; 00.19.56; 01.19.54; 01.22.21; 01.25.23; 01.26.18; 01.32.46; 01.36.14; 01.38.32; 01.43.42; 01.44.09; 01.44.50; 01.50.02; 01.51.22; 02.12.52; 02.13.42). Следовательно, в фильме «Река любви» Каренин (Тахер) – представлен отрицательным персонажем, что выражается и в его музыкальной характеристике. Лейтмотив Тахера краток, статичен в мелодическом и динамическом плане.

Музыкальные характеристики героев помогают в восприятии их личности зрителем, назначения и места в сюжете фильма. Аудиоряд выражает скрытые чувства и помыслы, показывает душевные качества. С помощью саундтрека передается внутренний подтекст. В описанных случаях музыкальные характеристики не диссонировали с внешностью и поведением героев, а подчеркивали их, выполняя свое назначение «досказать» зрителю то, что отсутствует вербально. «Музыка часто служит основой "субъективного монтажа", то есть той интеллектуальной работы зрителя, которая необходима для полного понимания художественного высказывания фильма» [95; с. 202]. Создатели киноверсий «Анны Карениной» отображали каждого героя через призму своего восприятия, что, соответственно, делает персонажей более кинематографичными и однозначными, оставляя зрителю меньше возможности собственной трактовки, отличной от транслируемой.

Подытожив описанные музыкальные характеристики, можно сделать вывод, что Анна Каренина показана трагической романтической героиней, меняется лишь акцент: на внешний облик и общее впечатление (в киноленте Ж. Дювивье), на внутренние переживания (в фильме Б. Роуза). Ярко выраженная музыкальная характеристика Карениной как личности дана только в экранизации Ж. Дювивье; в киноленте Б. Роуза звуковая интерпретация ее образа связана с Вронским, отражая обреченность ее чувства к нему и размышления

об их отношениях. Образ Анны Карениной в фильме Ж. Дювивье дан в развитии, которое создается во многом через движение музыкального материала, представленного авторской музыкой композитора К. Лэмберта и цитатным материалом. Благодаря саундтреку, сопутствующему Анне Карениной, дополняется ее образ, раскрываются новые, невидимые прежде, грани характера и чувств, делая образ более понятным и близким для зрителя. Трактовка образа главной героини в исполнении Вивьен Ли и Софи Марсо весьма различны, но в их музыкальной характеристике есть общая черта – меланхоличность.

Характеристика Вронского дается исключительно внешняя, Каренин в описанном случае представлен отрицательным персонажем. Левин показывается исключительно положительным героем, но меняется акцент от его простой светлой жизни (в киноинтерпретации Д. Блэра) до передачи возвышенных чувств к Кити (в фильме К. Дюге).

2.2. Роль лейттем-состояний в сюжетной канве экранизаций

Данный параграф посвящен анализу тематического материала, представленного авторской музыкой, цитатами или смешанным типом, репрезентирующего информационные функции основных лейтмотивов и лейттем, присутствующих в большинстве киноинтерпретаций «Анны Карениной». Это темы *любви, смерти, судьбы, страсти, страдания*.

В представленной далее таблице обобщен материал основных музыкальных тем киноадаптаций романа с точки зрения использования авторской музыки, цитат из классических произведений, их взаимодействия (см. таблицу 5).

Музыкальный материал экранизаций романа «Анна Каренина»

Музыкальный материал лейтмотивов и лейттем	Киноинтерпретация
Цитатный	«Анна Каренина» (СССР, 1953, реж. Т. Лукашевич), «Анна Каренина» (США, 1997, реж. Б. Роуз)
Авторский	«Анна Каренина» (США, 1935, реж. К. Браун, комп. Г. Стотхарт), «Анна Каренина» (Великобритания, 1948, реж. Ж. Дювивье, комп. К. Лэмберт), «Река любви» (Египет, 1960, реж. Э. Зульфикар, комп. А. Райдер), «Анна Каренина» (СССР, 1967, реж. А. Зархи, комп. Р. Щедрин), «Анна Каренина» (США, 1985, реж. С. Лэнгтон, комп. П. Говерс), «Анна Каренина» (Великобритания, 2000, реж. Д. Блэр, комп. Дж. Э. Кин), «Анна Каренина» (Россия, 2009, реж. С. Соловьев, комп. А. Соловьева), «Анна Каренина» (Великобритания, 2012, реж. Дж. Райт, комп. Д. Марианелли), «Анна Каренина» (Италия, 2013, реж. К. Дюге, комп. А. Фрулио), «Анна Каренина. История Вронского» (Россия, 2017, реж. К. Шахназаров, комп. Ю. Потеенко).
Смешанный	«Запретная любовь» (Аргентина, 1958, реж. Л. С. Амадори, комп. Т. Рибери)

Исходя из сюжета «Анны Карениной», основной музыкальной темой, присутствующей в большинстве киноинтерпретациях, стала *тема любви*. Рассмотрим этот музыкальный материал в разных фильмах: К. Брауна (комп. Г. Стотхарт), Ж. Дювивье (комп. К. Лэмберт), Л. С. Амадори (муз. И. Штрауса), Э. Зульфикара (комп. А. Райдер), Б. Роуза (муз. П. Чайковского), Д. Блэра (комп. Дж. Е. Кин), С. Соловьева (комп. А. Соловьева), Дж. Райта (комп. Д. Марианелли), К. Дюге (комп. А. Фрулио), К. Шахназарова (комп. Ю. Потеенко). Отметим, что данная музыкальная тема в разных киноверсиях представлена или кратко в качестве лейтмотива, или более развернуто и завершено в качестве лейттемы.

Лейтмотивом любви в киноинтерпретации К. Брауна выступает выразительная неспешная романсовая мелодия, созданная композитором Г. Стотхартом (см. приложение 2, нотный пример 10). Ключевой интонацией лейтмотива

стала ламентная секунда. Минорный колорит подчеркнут опорой на третью ступень лада как вершину-источник с последующим нисходящим движением. Лейтмотив статичен по музыкальному материалу, однако проводится различно в тембровом и динамическом плане. Его появление представлено как напоминание о любви Анны и сопровождает наиболее важные моменты сюжета (см. таблицу 6).

Таблица 6.

Этапы проявления лейтмотива любви в фильме «Анна Каренина»
(США, 1935, реж. К. Браун, комп. Г. Стотхарт)

Хроно-метраж	Вербально-сюжетный ряд	Тембровые и динамические особенности
00.08.28	Первая встреча Анны и Вронского.	Начинается с тремоло кларнетов на малой секунде, что создает эффект напряженности перед встречей Анны Карениной и Вронского. Мелодия лейтмотива исполняется скрипками, звучание достаточно яркое, но не апофеозное, скорее, акцентное.
00.26.28	Анна выходит на перрон, с улыбкой вспоминая о Вронском, с которым через несколько мгновений встретится.	Единственное проведение лейтмотива, начинающееся с мажорной гармонии в минорном лейтмотиве: первая гармония – параллельный мажор. В оркестре мелодия исполняется скрипками, проведение яркое, гимничное.
00.37.07	Объяснение Анны с Вронским.	Тихое фоновое звучание лейтмотива, исполняемого скрипками.
00.41.37	Анна размышляет после предостережений Каренина.	Приглушенный одинокий голос скрипки, у струнных инструментов подголосок: опевание V ступени.
00.55.39	Жалобы Анны Вронскому, решения влюбленных уехать.	Тихое фоновое проведение лейтмотива, соло скрипки.
01.05.11	Анна расстроена после прочтения письма мужа с отказом встречи с сыном.	Соло скрипки, звучание не слишком тихое, но обессиленное.
01.29.42	Состояние Анны в момент принятия рокового решения на вокзале.	Лейтмотив звучит трагически в исполнении виолончелей. Добавляется шумовой эффект – стук железа о рельсы.

Лейттема любви в киноинтерпретации Ж. Дювивье представляет собой мелодию в стиле лирической симфонической музыки русских классиков XIX

века (А. Бородин, Н. Римского-Корсаков, П. Чайковский), уходящей истоками к русской народной песенности. Мелодия лейттемы основана на минорной пентатонике, гармонизована преимущественно плагальными оборотами (см. приложение 2, нотный пример 11). Тема статична, звучит в неизменном варианте, отражая взаимные чувства Анны и Вронского с самого их зарождения (00.11.59; 00.18.42), во время первого признания в любви Анне Вронского (00.28.52), как намек на свершившееся сближение героев (00.50.22). Интонации лейттемы любви слышны во время беседы Анны и Вронского в саду (01.06.42), их уединения в старинном замке в Италии (01.31.55). Примечательно, что данная лейттема заканчивает свое существование после возвращения влюбленных из Италии: она сопровождает взаимоотношения героев только в счастливый период.

В киноинтерпретации Л. С. Амадори лейттемой любви выступает главная тема «Императорского вальса» И. Штрауса (см. приложение 2, нотный пример 12). Она звучит как внутрикадровая музыка на балу, как патефонная запись, а также как закадровая музыка для передачи чувств Анны и Брауна (Вронского).

Внутрикадрово тему вальса исполняет оркестр на балу (00.20.51), она доносится из патефона (00.41.59; 00.43.43). В качестве закадровой музыки, отображая любовь Анны и Брауна, данная тема зачастую лишается танцевального аккомпанемента, оставаясь лишь лирической мелодией, напоминающей о вальсе. Лейттема любви появляется в следующих эпизодах: воспоминания Анны в дороге (00.24.20); признание Брауна в любви Анне (00.24.52); разговор Анны и Брауна в театре (00.29.27); танец Анны с сыном – при этом вальс изложен в «детском» варианте – музыка звучит, будто из музыкальной шкатулки (00.32.20); Браун звонит Анне (00.35.15), вспоминает о ней (00.39.47); поцелуй Анны и Брауна – тема вальса изложена в медленном темпе в джазовой обработке (00.45.43); идиллия Анны и Брауна (00.47.19; 00.48.47; 01.09.12; 01.09.46; 01.13.32) – тема не имеет вальсового аккомпанемента; объяснение Анны с уезжающим Брауном (01.29.15); гибель Анны под колесами поезда, в

котором уезжает Браун – интонации вальса в трагической музыке (01.31.37).

В киноинтерпретации Э. Зульфикара лейттема любви – лирическая музыка с восточным колоритом (см. приложение 2, нотный пример 13). Она дана в исполнении симфонического оркестра, а также – уда (восточного предшественника европейской лютни). Лейттема подвергается развитию, звучит как целиком, так и фрагментарно. Ключевыми интонациями являются восходящие секундовые ходы, а также нисходящая малая терция, создающая «убаюкивающий» эффект. Тема основана на опевании, секвенцировании, в некоторых проведениях в ней наличествуют черты вальсовости (трехдольный размер, вальсовый аккомпанемент). Звучит как в мажоре, так и в миноре, что связано с вербально-сюжетным рядом: мажорный вариант используется в романтических сценах, напоминание или мечты о любви, гимн любви как основная идея фильма; минорный – во время воспоминаний Наваль или ее рассказа, иногда при этом перерождается в лейтмотив рассказа Наваль (исполнение на уде), также он преобразуется в лейтмотив реки любви, приобретая в сопровождение фоновые волнообразные пассажи флейт. Лейттема любви, воспроизводимая на уде, в отличие от разнообразного по динамике и звучащему фрагменту исполнения симфонического оркестра, звучит всегда одинаково с точки зрения музыкального материала, динамики и характера. Она несколько созвучна с лейтмотивом рассказа Наваль, который существует только в исполнении уда, и потому обладает той же меланхолией и фатальностью. Тембра уда нет в динамичных кульминационных сценах, он более подходит для отображения раздумий и воспоминаний. В таблице 7 представлена последовательность проведения темы любви в ее взаимосвязи с видеорядом (см. таблицу 7).

Таблица 7.

Лейтмотив любви, исполненный на уде в фильме «Река любви»

(Египет, 1960, реж. Э. Зульфикар, комп. А. Райдер)

Хронометраж	Вербально-сюжетный ряд
00.41.18	Халед и Наваль беседуют в вагоне-ресторане.
00.51.35	Халед говорит Наваль о возможности их счастья.

00.55.34	Наваль вспоминает о Халеде.
00.59.18	Наваль решает наладить семейную жизнь.
01.02.20	Наваль говорит за кадром о своих чувствах.
01.15.20	Наваль раскрывает подарок Халеда. Поцелуй Наваль и Халеда.
00.55.13	Наваль обнимает Халеда перед его уходом на войну.
02.10.37	Наваль размышляет о возможном прощении Тахера и желании воссоединиться в смерти с Халедом.
01.58.00	Халед читает письмо Наваль.
01.59.43	Служанка проводит Наваль посмотреть на сына.
02.08.00	Вместо Халеда приезжает Мамду сообщить о его смерти.

В тембре уда лейттема любви зачастую проходит перед лейтмотивом рассказа Наваль. Ее проведение отличается мрачностью, статичностью, краткостью (00.06.21; 00.10.43; 00.17.12; 01.03.25). Тембр музыкальной шкатулки для воспроизведения данной темы вводится в сцене, где Наваль слушает музыкальную шкатулку, подаренную Халедом (02.02.34). В остальных случаях лейттема звучит в исполнении симфонического оркестра, сопровождая следующие фрагменты:

- пролог фильма, закадровый голос рассказывает легенду о реке любви (00.00.01; 00.01.03);
- титры (00.01.54);
- Наваль едет на машине (интонациитемы угрожающи и тревожны; 00.03.36);
- Халед и Васфи смотрят на спящую Наваль (тихое нежное звучание лейттемы; 00.37.05);
- Наваль танцует вальс одна в пустом доме (00.31.49), танцует с Халедом (00.48.57). Лейттема в данных фрагментах становится мажорной и лиричной, выступая в качестве главной темы вальса (внутрикадровая музыка);
- встреча Наваль и Халеда в вагоне-ресторане (00.38.51, 00.40.13). Тема проходит в романтическом изложении скрипок;
- Халед понимает, что Наваль убежала (яркое, кульминационное проведение лейттемы; 00.55.06);
- Халед в поезде говорит Наваль о своей любви (лиричное проведение

темы; 00.57.11);

- встреча Халеда и Наваль в саду (лиричное проведение темы; 01.08.49);

- Халед понимает, что Наваль винит его за свою разлуку с сыном (лейттема приобретает более драматичное звучание; 01.53.28);

- Мамду передает Халеду письмо от Наваль, Халед сидит в раздумьях (лейттема звучит как напоминание о Наваль; 01.56.40, 01.57.40, 02.03.10);

- трагический кульминационный момент, когда Халед, не зная того, приближается к гранате (02.06.05), в момент взрыва музыкальная шкатулка со стола Наваль падает;

- Мамду идет вдоль реки после гибели Наваль (слышны интонации темы; 02.18.44);

- Мамду случайно роняет письмо Наваль в реку, а голос Наваль за кадром продолжает говорить о реке любви (02.19.41).

В киноинтерпретации Б. Роуза лейттема любви представлена побочной партией из первой части Шестой симфонии П. Чайковского (см. приложение 2, нотный пример 14). Это основная тема фильма, сопровождающая развитие отношений Анны и Вронского. В лейттеме режиссер заимствует разные фрагменты проведения побочной партии, согласно драматургии экранного действия. Впервые она появляется, когда Вронский, последовав за Анной из Петербурга в Москву, признается ей в любви (00.22.08). Лейттема звучит мягко, лирично, показывая искренность признания молодого человека. Второй раз проходит после любовной сцены Анны и Вронского (нежное звучание деревянных духовых инструментов в оркестре). В это время по диалогу героев определяется один из главных конфликтов действия, приводящий к трагической развязке: для Вронского отношения с Анной – победа, для Анны – позор. Однако герои любят друг друга, звучащая лейттема любви дарит надежду на счастливый исход.

Далее тема появляется во время объяснения супругов Карениных

(00.45.11). Анна, испытав потрясение от падения Вронского на скачках, говорит мужу об измене. Тихая проникновенная музыка подчеркивает искренность и глубину ее чувства. Последний раз лейттема воспроизводится, когда Вронский встречается с Анной после вынужденной разлуки (01.02.08). Лейтмотив звучит ярко и восторженно: влюбленные вновь счастливы и решаются на бегство в Италию. Это последний счастливый эпизод их истории. После возвращения из Италии, любовь становится мукой и наказанием для героев, поэтому возвышенно-лирическая мажорная музыка лейттемы любви теряет свою актуальность.

Когда Анна уже стоит на перроне и подъезжает поезд, под который она через считанные секунды бросится, звучит вторая тема из IV части симфонии (01.31.13), являющаяся переосмыслением побочной партии первой части. В ней больше нет восторженности и надежды. Лейттема приобрела трагичный оттенок. Таким образом, она драматургически завершает линию любви Анны и Вронского, показывая, к чему любовь привела главную героиню.

Лейтмотив любви в киноинтерпретации Д. Блэра представляет собой аллюзию на припев песни «'O Sole Mio» (муз. Э. ди Капуа, сл. Дж. Капурро). Он контрастирует с основной лейттемой, обладающей мрачным тревожным настроением, – судьбы Анны (см. приложение 2, нотный пример 15). Лейтмотив относится исключительно к линии Анны и Вронского: героиня видит возлюбленного под своим окном (00.39.33), Вронский целует Анну (00.55.25), говорит Анне о своем скором отъезде (00.19.57), рисует в галерее с Анной (02.22.35), Стива разговаривает с сыном Анны (03.08.29).

Лейтмотив любви в киноинтерпретации С. Соловьева представлен фортепианной лирической музыкой, отличительной чертой которой являются восходящие и нисходящие октавные интонации, ритмически и темпово свободное исполнение (*rubato*), черты импровизационности. Примечательно, что он формируется из отдельных звуков в единую тему (см. приложение 2, нотный пример 16). Данный лейтмотив не является основным в музыкальном компоненте

фильма и не относится исключительно к чувствам Анны и Вронского. Он появляется во фрагментах, представленных в таблице (см. таблицу 8).

Таблица 8.

Лейтмотив любви в фильме «Анна Каренина»
(Россия, 2009, реж. С. Соловьев, комп. А. Соловьева)

Хронометраж	Вербально-сюжетный ряд
00.07.49	Княгиня Щербацкая спрашивает Кити о Левине.
00.10.04	Стива рассуждает о роли женщин в жизни мужчины, а Левин переживает, что Кити предпочтет ему Вронского.
00.11.31	Первое появление Вронского.
00.13.57	Вронский идет по вокзалу.
00.14.57	Появление Анны.
00.16.06	Рабочего задавило поездом.
00.16.43	Главные герои обсуждают случай с погибшим.
00.20.59	Анна идет за фотографиями Сережи.
00.37.36	Каренин беседует с женой.
01.08.00	Анна в бреду разговаривает с мужем.
01.32.47	Текстовое введение в следующую главу.
01.49.44	Анна под колесами поезда.

Таким образом, можно сделать вывод, что данный лейтмотив всегда служит напоминанием о любви, ее предвестием или итогом. Он статичен, кроме нескольких проведений, где видоизменяется и утрачивает узнаваемые черты. Так во фрагменте фильма, в котором рабочий попал под поезд и лейтмотив появляется как предупреждение главной героине (00.16.06; 00.16.43), во фрагментах, где Анна в бреду говорит с мужем (01.08.00), в момент гибели под колесами поезда (01.49.44) в лейтмотиве появляются подголоски флейты, музыка становится тревожной, мелодия несколько меняется.

В киноверсии Дж. Райта лейттема любви – основная музыкальная тема фильма, представляющая собой лирический вальс. Она на протяжении сюжетной линии подвергается изменениям в тембровом, ритмическом, темповом планах; меняется аккомпанемент, характер музыки. Таким образом, тема является драматургическим стержнем в музыкальном компоненте киноверсии (см. приложение 2, нотный пример 17).

Лейттема любви впервые появляется в сцене бритья Стивы (00.01.31).

Она звучит легкомысленно в исполнении кларнета соло. Музыка изобилует мордентами и форшлагами. Повторное проведение темы исполняет группа труб. Ее следующее появление выступает музыкальной характеристикой Вронского (00.16.38): видоизмененная мелодия лейттемы любви в исполнении труб звучит бодро и самоуверенно; затем ее исполняют скрипки, отражающие романтическую сторону образа Вронского. Лейттема появляется на мгновение, изображая вспыхнувшую между Анной и Вронским искру при встрече в дверях вагона (00.17.27). Сопровождает сцену, предшествующую танцу Анны и Вронского, а затем выступает в качестве вальса, под который персонажи танцуют (00.27.16). Музыка вальса меняет темп: то замедляясь, когда герои пребывают «в своем мире», то ускоряется, показывая вихрь танца, закруживший героев.

Лейттема любви вступает после лейттемы страсти в сцене первого признания Вронского в любви Анне (00.32.10). Она слышится из музыкальной шкатулки, когда Анна смотрит на спящего сына (00.34.15). В исполнении скрипок тема проходит в сцене катания Анны и гостей салона Бетси на санках, когда Анна встречает Вронского (00.35.58). В исполнении виолончели – в сцене, где гости салоны Бетси обсуждают Анну (00.39.20). В тембре скрипки – во время разговора Анны и Вронского (00.42.15). Тема в ярком скрипичном изложении звучит во время любовной сцены после лейттемы страсти (00.47.48). Также в скрипичном исполнении, но уже нежно и обреченно, отображает чувства Анны и Вронского, когда они встречаются после падения на скачках (01.04.32).

Тихое фортепианное изложение лейттемы любви в сцене у постели больной Анны отображает ее усталость и опустошение Вронского, Каренина (01.22.40). В исполнении струнной группы оркестра тема постепенно «оживает», украшенная изобилием подголосков, становится все ярче, когда Анна бежит к Вронскому (01.27.09). Соло виолончели иллюстрирует чувства Каренина во время своего тайного визита домой (01.35.28). Когда Анна становится

свидетелем разговора Вронского и княжны Сорокиной, звучит тема любви в тихом исполнении аккордеона, становящаяся легкомысленной, показывая всю бессмысленность ревности Анны (01.49.03); затем при разговоре Анны с Вронским, лейттему исполняет скрипка, мелодия приобретает теплый певучий характер, что подчеркивает настоящие чувства героев. Лейттемы любви истрасти сопровождают картины любовной сцены Вронского и княжны Сорокиной в воображении Анны (01.50.18). Последний раз тема любви дается в исполнении скрипок и аккордеона в сцене, изображающей Каренина, сидящего на лугу с детьми после смерти Анны (01.56.15).

Лейттема любви⁴² в экранизации К. Дюге является основной. На ней строится практически весь музыкальный компонент фильма. Ее порывистая мелодия сопровождает историю любви Анны и Вронского с пролога и до самой гибели героини, преображаясь, переходя к Левину и Кити. В мелодии лейттемы композитор А. Фрулио передал характер отношений героев и особенности данной киноинтерпретации (чувственность, драматичность). Тема основана на двухкратном повторении активной кварты, звучащей как интонация вопроса, с последующим расширением диапазона мелодии, ее секвентным развитием и характерным звучанием неаполитанской гармонии в каденционном обороте (см. приложение 2, нотный пример 18).

Лейттема любви появляется с первой секунды фильма (00.00.01): она звучит тихо и печально, в это время на экране – бокал с вином, в который капает морфий (как это можно понять из дальнейшего действия), за кадром голос произносит цитату – первое предложение романа («Все счастливые семьи счастливы одинаково, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»). Тревожно и порывисто проходит тема, когда княгиня Щербацкая рассказывает Кити о несчастье в семье Долли, предвосхищая появление Анны (00.01.24). Ее

⁴² Следует уточнить, лейттема любви Анны, т.к. есть и лейттема любви Левина, менее значимая и менее распространенная.

интонации слышны в музыкальном компоненте во фрагменте, в котором графиня Вронская знакомит Анну с сыном (00.06.12). После второй встречи Анны с Вронским лейттема любви отражает взволнованность Анны встречей (00.12.47). Тихо и нежно ее звучание сопровождая признание Вронского в своем желании следовать за ней (00.27.16). Лирично тема воспринимается во время очередного признания Вронского Анне (00.38.16); в сопровождении сна Анны, в котором она выбирает Вронского, а не мужа (00.42.08); когда Вронский, уходя от Карениных, оборачивается и видит Анну в окне (00.44.47); во время разговора Анны и Вронского (00.49.54).

Интонации лейттемы любви слышны, когда Анна узнает о своей беременности (01.10.24); остается в семье, не в состоянии отказаться от сына (01.27.15). Тихое проведение лейттемы, вплетенное в общую музыкальную ткань, слышится в сцене, где Анна просит оставить ей сына (01.33.38). Унылое проведение во время разговора Анны со Стивой (02.08.09). Тема динамически развивается и приходит к кульминации, когда Анна бежит к сыну (02.28.40). Она приобретает трагическую окраску в сцене, где Анна прощается с сыном, отказывается кормить дочь и какает в свой бокал морфий (02.31.59). Лейттема любви кратко появляется, когда Анна смотрится в зеркало и заходит Вронский (02.34.19).

Анна «передает» свою лейттему Левину, размышляя о любви на вокзале перед роковым решением, в то время как Левин переживает за Кити во время родов (02.49.43). Тихо, замедляясь и останавливаясь в конце, проходит тема, отражающая полное непонимание Анны своих действий (02.51.14). Яркое и трагичное проведение лейттемы любви иллюстрирует самоубийство Анны (02.51.29). Видоизмененная тема с новыми мелодическими ходами переходит к Левину (02.51.43), в видеоряде – эпизодические кадры о дальнейшей судьбе героев, Левин произносит монолог о счастье.

Таким образом, лейттема любви Анны не только отражает историю и характер ее чувств и эмоций, но и является важным драматургическим фактором,

объединяя музыкальный компонент и расставляя акценты.

В киноверсии К. Шахназарова лейттема любви стала основной. Она представляет собой медленную лиричную мелодию с остановками на VII^б ступени, что создает эффект недосказанности (см. приложение 2, нотный пример 19). Лейттема темброво разнообразна. Также она несколько видоизменяется ритмически, приобретает другую ладовую окраску. В исполнении фортепиано и струнных она появляется в сценах, указанных в таблице 9 (см. таблицу 9).

Таблица 9.

Лейттема любви в исполнении фортепиано и струнных инструментов
в фильме «Анна Каренина. История Вронского»
(Россия, 2017, реж. К. Шахназаров, комп. Ю. Потееenko)

Хронометраж	Вербально-сюжетный ряд
00.12.24	Воспоминания Вронского том, как он увидел мертвую Анну и как впервые встретил.
00.27.08	Вронский рассказывает о поездке за Анной.
01.18.03	Встреча Анны и Вронского после разлуки.
01.43.05	Встреча Стивы и Сережи при Каренине.
01.50.44	Вронский сидит в кресле после ссоры с Анной.
02.06.38	Вронский прощается с Сергеем, говоря, что не верит в смерть Анны.
02.07.36	Японцы бомбят лагерь Вронского, он гибнет.
02.09.53	Титры.

Также тема звучит в исполнении арфы в сценах, когда Анна одевается (00.36.30), идет приготовление к скачкам (00.38.19). Отметим, что во время начала скачек лейттема несколько изменяется: она начинается в нижнем регистре, звучит тревожно и медленно, затем, трансформируясь в остигатный ритм контрабасов, постепенно превращаясь в единый «оглушающий» звук.

Важной составляющей для музыкального компонента киноверсий «Анны Карениной» является *тема судьбы*. Она присутствует в экранизациях А. Зархи (комп. Р. Щедрин), С. Лэнгтона (комп. П. Говерс), Б. Роуза (муз. П. Чайковского), Д. Блэра (комп. Дж. Е. Кин), в которых имеет важное драматургическое значение. В фильмах А. Зархи, С. Лэнгтона и Д. Блэра данная тема явля-

ется основной, в киноленте Б. Роуза – становится предвестником рока, несущего череду трагических событий.

В киноинтерпретации А. Зархи лейттема судьбы двухэлементна: первый элемент – одинокий голос виолончели с восходящим тритоновым «возгласом», затем – флейты на фоне тихого «шумового» звучания оркестра; второй элемент – тревожное ритмичное пиццикато, как биение сердца или приближение поезда; затем вновь первый элемент, мелодия у скрипки. Темп – медленный (см. приложение 2, нотный пример 20).

Тема впервые появляется в титрах (00.00.01), создавая атмосферу тревожности и предчувствия трагедии. Звучит тихо и затаенно с солирующим кларнетом во время первой встречи Анны и Вронского на вокзале (00.10.19) и их второй встречи в доме Облонских (00.17.16). Лейттема иллюстрирует тяжелые раздумья и подозрения Каренина (00.33.19). Она дана в несколько измененном варианте с нисходящими мелодическими интонациями, которые исполняет виолончель в нижнем регистре, затем – флейта; после к флейте присоединяется пиццикато струнных, напряжение нарастает – *crescendo* – тема передается скрипке, присоединяются трубы (входит Анна); на высокой ноте напряжения музыка обрывается (Каренин зовет жену по имени). С помощью лейттемы судьбы встреча Анны и Вронского после долгой разлуки пронизана тревожным предчувствием (01.36.29). Она проходит у флейты, когда Анна со свечой ходит по дому незадолго до своей гибели (02.12.51). Динамически яркое проведение темы в исполнении труб сопровождает гибель Анны: музыка тяжеловесна, заканчивается на кульминационной ноте (02.15.55).

В экранизации С. Лэнгтона лейттема судьбы является основной, с начала и до конца фильма сопровождая историю Анны. Тема представляет собой трагическую оркестровую музыку в стиле симфонических произведений П. Чайковского. Лейттема судьбы обладает гармонической выразительностью, используется «рахманиновская субдоминанта» [38]. Исполняется, преимуще-

ственно, струнными инструментами сначала в нижнем регистре, затем переходит в средний. Мелодия поднимается с вопросительной интонацией, находя краткое и относительно устойчивое разрешение. Создается эффект неотвратимости и предопределенности событий, чувствуется щемящая тоска (см. приложение 2, нотный пример 21).

Лейттема судьбы появляется уже с первых секунд фильма (00.00.01) в титрах, в которых готовит зрителей к трагическим событиям. Видеоряд, помимо лиц главных героев (Анна, Вронский, Каренин) крупным планом, показывает сцены-воспоминания из фильма в замедленной съемке в коричнево-белых цвете изображения: скачки, бал. Таким образом, происходит погружение в эпоху, а скорбная музыка вызывает у зрителя, уже знакомого с историей Анны Карениной, чувства тоски и острого сожаления о судьбе героев. Затем данная тема сопровождает ключевые моменты сюжета (см. таблицу 10), наполняя их трагедийностью.

Таблица 10.

Лейттема судьбы в фильме «Анна Каренина»
(США, 1985, реж. С. Лэнгтон, комп. П. Говерс)

Хронометраж	Вербально-сюжетный ряд
00.00.01	Титры.
00.07.54	Встреча Анны и Вронского.
00.13.03	Воспоминание Вронского о встрече с Анной.
00.38.05	Признание Вронского.
00.45.57	Предупреждение Каренина о последствиях.
00.49.26	Любовная сцена
01.41.02	Анна принимает морфин и говорит Вронскому о своих страхах, он развеивает их.
01.57.21	Анна умоляет Вронского уехать в деревню, он тяготится ее поведением.
02.05.55	Анна по пути на вокзал говорит Аннушке о своем видении отношений с Вронским.
02.13.16	Сцена гибели Анны.

Данная лейттема завершает историю об Анне: ее интонации используются в музыкальном компоненте в сцене гибели Анны на глазах Вронского и Аннушки.

Функции лейттемы судьбы в киноадаптации Б. Роуза выполняет тема вступления I части Шестой симфонии П. Чайковского (см. приложение 2, нотный пример 22). Она звучит в начале фильма (00.01.35), когда Левин убегает от волков и проваливается в яму с медведем. Голос Левина за кадром говорит, что больше всего на свете он, как и Анна Каренина, боится умереть, не познав любви. За пеленой снега появляется улыбающееся лицо Анны. Сопровождаемый скорбной музыкой фагота в нижнем регистре, кадр производит впечатление отсылки к трагическому окончанию фильма. Этот же кадр возникает, когда Анна гибнет под колесами поезда. Следующий раз лейттема проходит во время сцены знакомства на вокзале Анны и Вронского, когда рабочий гибнет под поездом (00.11.22) и Анна считает это дурным знаком.

В киноинтерпретации Д. Блэр лейттема судьбы Анны представляет собой грустную мелодию, исполняемую на малом кларнете (см. приложение 2, нотный пример 23). В паузах проходит зловещий мотив, спускающийся по терциям вниз, исполняемый на подготовленном фортепиано. Тема относится исключительно к трагической судьбе Анны, предвещает ее, появляясь с первой секунды фильма и создавая мрачное, тревожное впечатление. Лейттема появляется в ключевые моменты жизни Анны, предвещая зловещий исход (см. таблицу 11).

Таблица 11.

Лейттема судьбы в фильме «Анна Каренина» (Великобритания, 2000, реж. Д. Блэр, комп. Дж. Э. Кин)

Хронометраж	Вербально-сюжетный ряд
00.00.00	Титры. Анна прощается с мужем и сыном на вокзале.
00.33.51	Признание Вронского и реакция Анны.
00.38.15	Раздумья Анны.
02.04.10	Прощание Анны с мужем и сыном.
02.51.15	Отчаяние Анны во время приема морфия.
03.18.35	Тщетное ожидание Анной Вронского.
03.30.46	Гибель Анны.
03.39.28	Титры.

Другим важным информационным лейтмотивом стала *тема смерти/гибели*, присутствующая в экранизациях Ж. Дювивье (комп. К. Лэмберт), А. Зархи (комп. Р. Щедрин), Б. Роуза (муз. П. Чайковского).

В киноинтерпретации Ж. Дювивье лейтмотив смерти представляет собой угрожающую диссонансную оркестровую музыку с тремолирующей мелодией струнных инструментов, движущейся по кругу (см. приложение 2, нотный пример 24).

Он впервые появляется в сцене, когда Анна видит мужичка, стучащего по рельсам (00.28.06), что для нее становится предвестником смерти и появляется в бреду (01.16.18). Также лейтмотив отображает решение Анны умереть (02.04.56). На вокзале, незадолго до гибели, Анна вновь видит зловещего мужичка (02.09.12), но она заглядывает в его лицо (в лицо смерти) – и перестает его бояться, что отражается на музыке, которая теряет свой зловещий характер, становясь светлой и печальной.

В киноинтерпретации А. Зархи лейтмотив смерти выражен нагнетающей диссонансной музыкой с репетиционным повторением одной ноты у кларнета как образ назойливой мысли (см. приложение 2, нотный пример 25). Он дается в развитии. Появляется для иллюстрации зловещего сна Вронского, после которого получает послание от Анны и спешит к ней (00.59.46). Лейтмотив смерти звучит ярко и кульминационно, когда Анна идет по перрону перед гибелью (02.15.18).

В экранизации Б. Роуза темой смерти стала медленная трагическая музыка заключительной темы из IV части Шестой симфонии П. Чайковского (см. приложение 2, нотный пример 26). Лейттема не статична, так как используются разные ее фрагменты. Она сопровождает смерть брата Левина (01.06.09; 01.07.52), Анны Карениной (01.32.57).

Для развития драматического сюжета важна *лейттема страсти*, выражающая мощную силу, направляющую героев. Присутствует в киноадаптациях А. Зархи (комп. Р. Щедрин) и Дж. Райта (комп. Д. Марианелли).

Лейттема страсти в фильме А. Зархи – яркая диссонансная музыка у струнных инструментов. Встречается в двух фрагментах фильма: любовная сцена Анны и Вронского (00.38.27), прощание Анны со спящим Вронским (02.13.17).

В киноинтерпретации Дж. Райта лейттема страсти (см. таблицу 12) выражена чувственной мелодией в исполнении виолончели. Ключевая интонация – нисходящая малая секста (см. приложение 2, нотный пример 27). Как правило после данной лейттемы звучит лейттема любви. Также во время проведения лейттемы страсти подголосочно проходят начальные интонации лейттемы любви.

Таблица 12.

Лейттема страсти в фильме Дж. Райта «Анна Каренина»
(Великобритания, 2012, комп. Д. Марианелли)

Хронометраж	Вербально-сюжетный ряд
00.32.10	Вронский объясняется в любви Анне.
00.41.34	Фейерверк у Бетси Тверской ⁴³ .
00.47.48	Любовная сцена Анны и Вронского ⁴⁴ .
01.30.53	Анна уходит к Вронскому после долгой разлуки.
01.47.46	Любовная сцена Анны и Вронского.
01.50.18	Анна собирается и едет на вокзал, ее распаленное ревностью сознание рисует картины любовной сцены Вронского и княжны Сорокиной.

Тема страдания есть в киноинтерпретациях С. Лэнгтона (комп. П. Говерс), С. Соловьева (комп. А. Соловьева) и К. Шахназарова (комп. Ю. Потенко). В данных фильмах она выполняет важную психолого-драматическую функцию.

В киноверсии С. Лэнгтона лейтмотив страдания – печальная одинокая мелодия кларнета, к которой далее присоединяется оркестр с солирующими де-

⁴³ Тема отображает внутреннее состояние Анны и Вронского.

⁴⁴ Яркое кульминационное проведение лейттемы.

ревянными духовыми инструментами. Данный лейтмотив звучит тихо и неустойчиво, оттеняя лейттему судьбы, которая всегда исполняется ярко и драматично (см. приложение 2, нотный пример 28). Лейтмотив страдания в данной картине появляется в сценах, где необходимо подчеркнуть внутреннее переживание героев (см. таблицу 13).

Таблица 13.

Лейтмотив страдания в фильме «Анна Каренина»
(США, 1985, реж. С. Лэнгтон, комп. П. Говерс)

Хронометраж	Вербально-сюжетный ряд
00.04.49	Анна говорит мужу о дурных предчувствиях и тревоге за сына перед поездкой к Стиве.
00.15.43	Долли не знает, как ей поступить, в связи с изменой мужа, просит совета Анны.
01.07.55	Объяснение Карениных после происшествия на скачках.
01.13.20	Анна говорит Вронскому, что муж не отдаст ей Сережу.
01.28.39	Анна в горячке говорит с мужем.

Лейттема страдания в киноинтерпретации С. Соловьева представляет собой нисходящую плавную мелодию флейты на фоне ритмичного пиццикато струнных, затем к флейте присоединяются струнные и кларнет (см. приложение 2, нотный пример 29). Тема статична, появляется в сценах, отмеченных в таблице 14.

Таблица 14.

Лейтмотив страдания в фильме «Анна Каренина»
(Россия, 2009, реж. С. Соловьев, комп. А. Соловьева)

Хронометраж	Вербально-сюжетный ряд
00.12.32	Левин возвращается в свою деревню после отказа Кити.
00.43.49	Левин беседует с Долли и затем бежит по лугу с ней и ее детьми.
01.16.21	Бетси говорит Анне и ее мужу о Вронском – за этим следует истерика Анны.
01.20.25	Вронский приходит к Анне после долгой разлуки.
01.22.59	Анна приходит к сыну.
01.50.11	Княжна Сорокина говорит Вронскому о несчастном случае на вокзале.

Лейтмотив страдания в киноинтерпретации К. Шахназарова основывается на вычлененной из лейттемы любви ламентной интонации. Наличие уменьшенной кварты в данном лейтмотиве вызывает аналогии с темой фуги *cis-moll* из I тома ХТК И. С. Баха. Его мелодия основывается на принципе: диссонанс – разрешение (см. приложение 2, нотный пример 30). Впервые он появляется в завязке действия (встреча героев), появляется в нескольких сценах (см. таблицу 15), в том числе и во фрагменте, заменяющем в данной киноверсии завязку сюжета.

Таблица 15.

Лейтмотив страдания в фильме «Анна Каренина. История Вронского»
(Россия, 2017, реж. К. Шахназаров, комп. Ю. Потеев)

Хронометраж	Вербально-сюжетный ряд
00.16.56	Первая встреча Анны и Вронского.
00.31.35	Каренин предупреждает Анну о последствиях ее легкомыслия.
00.49.36	Беседа супругов об их положении.
00.57.17	Анна рассказывает Вронскому об своем зловещем сне.
01.14.38	Каренины жалуются Стиве.
01.52.46	Анна просит передать Вронскому записку.
01.57.47	Анна едет с прислугой на вокзал и с ненавистью говорит о Вронском.

Лейттемы и лейтмотивы, представленные в данной главе, можно разделить, согласно классификации, предложенной Е. Ручьевской [139; с. 98-105] и Т. Шак [190; с. 91]. Е. Ручьевская предлагает деление музыкальных тем по следующим преобладающим элементам: лад, мелодическая линия, гармония, ритм, тембр, сонор. Т. Шак применяет к данному делению следующие термины: лейтмелодия, лейтгармония, лейтритм, лейттембр, лейтмотив-сонор, лейтфактура, лейтмотив-комплекс. Ориентируясь на данную терминологию, можно определить, что музыкальный тематизм, рассмотренный в данной главе, определяется как лейтмелодия, лейтритм, лейтмотив-сонор, лейтмотив-комплекс.

К *лейтмелодиям* можно отнести следующие темы, обладающие выразительной лирической мелодией с узнаваемыми интонациями:

- лейтмотив любви из киноверсии К. Брауна;
- лейттему любви из фильма Л. С. Амадори (в качестве лейттемы любви используется главная тема «Императорского вальса» И. Штрауса как в оригинальной версии, так и с фактурным и жанровым переосмыслением);
- лейттема любви из киноверсии Э. Зульф리카ра;
- лейттема любви из фильма Б. Роуза;
- лейтмотив любви в киноадаптации Д. Блэра (основная особенность – лаконичная мелодическая линия с характерными интонациями);
- лейттема страдания в экранизации С. Соловьева (выразительной мелодией с характерными интонациями и ходами);
- лейттемы любви, страсти из киноинтерпретации Дж. Райта;
- лейттемы любви Анны и любви Левина в фильме К. Дюге;
- лейттема любви из киноленты К. Шахназарова.

Также к лейтмелодиям относятся музыкальные темы, отличающиеся от преобладающей романтической тенденции:

- лейттема судьбы из киноинтерпретации А. Зархи (отличительная особенность – необычная мелодическая линия с ключевыми узнаваемыми интонациями широкого диапазона);
- лейтмотив страдания из киноадаптации С. Лэнгтона (характерная черта – узнаваемая «неустойчивая» мелодическая интонация);
- лейтмотив любви в киноленте С. Соловьева (характерной особенностью является причудливая фортепианная мелодия, которая будто бы собирается из отдельных случайных звуков)

Лейтритмом является лейтмотив смерти в киноверсии А. Зархи, так как главное средство выразительности данной темы – характерный ритм.

Лейтмотивом-сонором можно назвать тему страсти из фильма А. Зархи. Его основная черта – особое звучание струнной группы оркестра, представляющее собой «шквал» диссонансной музыки без признаков мелодизма.

Среди музыкального тематизма экранизаций «Анны Карениной» довольно распространены *лейтмотивы-комплексы*:

- лейттема Анны в фильме Ж. Дювивье. В ней используется комплекс средств, из которых можно выделить главные: колоритный тембр гобоя, лирическая мелодия с характерными интервальными ходами;

- лейттема любви (там же), главными выразительными средствами которой являются пентатоника, использование плагальных оборотов, характерные мелодические интонации;

- лейттема Брауна из киноверсии Л. С. Амадори, которую отличают пунктирный ритм и характерные мелодические интонации;

- лейтмотив Тахера в киноадаптации Э. Зюльф리카ра. Основные выразительные средства темы – тембр струнных инструментов (виолончелей и контрабасов) в нижнем регистре, характерные мелодические интонации;

- лейттема судьбы из экранизации С. Лэнгтона, в основе которой – характерная патетическая мелодия с узнаваемыми интонационными ходами, гармония;

- лейттема обреченности в фильме Б. Роуза. В данной теме (репризная часть Элегии *es-moll* С. Рахманинова) имеет значение тембр фортепиано, так фактура и мелодическая линия;

- лейтмотив судьбы (там же). Тема (П. Чайковский Шестая симфония, I часть, вступление) отличается характерным тембром фагота в нижнем регистре, характерными интонациями мелодической линии;

- лейттема смерти (там же). Данная тема (П. Чайковский Шестая симфония, IV часть, заключительная тема) узнаваема интонациями мелодической линии, выразительной гармонией;

- лейттема судьбы в киноверсии Д. Блэра, которой присуща характерная минималистичная фактура, тембры малого кларнета и подготовленного фортепиано, узнаваемые звуковысотные движения мелодии;

- лейттема Левина (там же), отличающаяся характерной гармонией, фактурой и минималистичной мелодией;

- лейтмотив страдания из фильма К. Шахназарова с выразительной гармонией по принципу диссонанс-разрешение, характерные интонации мелодии.

Подытоживая данную классификацию, отметим, что важнейшим средством выразительности для музыкального фрагмента, избранного в качестве лейттемы или лейтмотива, является яркая запоминаемая мелодия, вызывающая ассоциации с конкретным персонажем, чувством, эмоцией.

Лейттемы, описанные в данной главе, можно разделить на статичные и развивающиеся. Статичные темы сохраняют свое первоначальное звучание на протяжении всех проведений. В них могут быть только тембровые или динамические изменения (лейтмотив любви в экранизации К. Брауна – чередование оркестрового звучания и соло скрипки). В основном, статичные лейтмотивы воспринимаются как лейтмотивы-символы. Можно предположить, что статичные лейттемы, характеризующие главных героев, демонстрируют то, что на протяжении действия характер персонажа не претерпевает изменений: Тахер (Каренин) в фильме Э. Зулфикара всегда остается зловещим и бездушным; в фильме К. Дюге влюбленный Левин сохраняет свое первоначальное нежное чувство к Кити, не взирая на разочарование от ее первого отказа.

Развивающиеся лейтмотивы и лейттемы показывают изменения персонажа, в данном случае, Анны в экранизации Ж. Дювивье, отражают не только общее впечатление о ней, но и спектр ее эмоций, чувств, эволюцию образа под влиянием любви к Вронскому и разлуки с сыном. Развивающиеся лейттемы/лейтмотивы-состояния передают развитие чувств героев, становятся важным элементом общей драматургии.

Статичные и развивающиеся лейтмотивы/лейттемы

Статичные лейтмотивы и лейттемы	Развивающиеся лейтмотивы и лейттемы
Лейтмотив любви («Анна Каренина», США. 1935, реж. К. Браун, комп. Г. Стотхарт)	Лейттема Анны («Анна Каренина», Великобритания, 1948, реж. Ж. Дювивье, комп. К. Ламберт)
Лейттема Брауна («Запретная любовь», Аргентина, 1958, реж. Л. С. Амадори, комп. Т. Рибера)	Лейттема любви («Анна Каренина», Великобритания, 1948, реж. Ж. Дювивье, комп. К. Ламберт)
Лейтмотив Тахера («Река любви», Египет, 1960, реж. Э. Зульфикар, комп. А. Райдер)	Лейттема любви («Запретная любовь», Аргентина, 1958, реж. Л. С. Амадори, комп. Т. Рибера)
Лейтмотив любви Левина («Анна Каренина», Италия, 2013, реж. К. Дюге, комп. А. Фрулио)	Лейттема любви («Река любви», Египет, 1960, реж. Э. Зульфикар, комп. А. Райдер)
Лейттема страсти («Анна Каренина», СССР, 1967, реж. А. Зархи, комп. Р. Щедрин)	Лейттема судьбы («Анна Каренина», СССР, 1967, реж. А. Зархи, комп. Р. Щедрин)
Лейттема обреченности («Анна Каренина», США, 1997, реж. Б. Роуз)	Лейтмотив смерти («Анна Каренина», СССР, 1967, реж. А. Зархи, комп. Р. Щедрин)
Лейттема судьбы («Анна Каренина», США, 1997, реж. Б. Роуз)	Лейттема судьбы («Анна Каренина», США, 1985, реж. С. Лэнгтон, комп. П. Говерс)
Лейтмотив любви («Анна Каренина», Великобритания, 2000, реж. Д. Блэр, комп. Дж. Э. Кин)	Лейтмотив страдания («Анна Каренина», США, 1985, реж. С. Лэнгтон, комп. П. Говерс)
Лейттема Левина («Анна Каренина», Великобритания, 2000, реж. Д. Блэр, комп. Дж. Э. Кин)	Лейттема любви («Анна Каренина», США, 1997 г., реж. Б. Роуз)
Лейттема любви («Анна Каренина», Россия, 2009, реж. С. Соловьев, комп. А. Соловьева)	Лейттема смерти («Анна Каренина», США, 1997, реж. Б. Роуз)
Лейттема страсти («Анна Каренина», Великобритания, 2012, реж. Дж. Райт, комп. Д. Марианелли)	Лейттема судьбы («Анна Каренина», Великобритания, 2000, реж. Д. Блэр, комп. Дж. Э. Кин)
Лейттема гибели («Анна Каренина», Великобритания, 2012, реж. Дж. Райт, комп. Д. Марианелли)	Лейттема страдания («Анна Каренина», Россия, 2009, реж. С. Соловьев, комп. А. Соловьева)
Лейтмотив любви Левина («Анна Каренина», Италия, 2013, реж. К. Дюге, комп. А. Фрулио)	Лейттема любви («Анна Каренина», Великобритания, 2012, реж. Дж. Райт, комп. Д. Марианелли)
	Лейттема любви Анны («Анна Каренина», Италия, 2013, реж. К. Дюге, комп. А. Фрулио)
	Лейттема любви («Анна Каренина. История Вронского», Россия, 2017, реж. К. Шахназаров, комп. Ю. Потеенко)

	Лейтмотив страдания («Анна Каренина. История Вронского», Россия, 2017, реж. К. Шахназаров, комп. Ю. Потеенко)
--	---

Подведем итоги анализа функционирования музыкальных лейтмотивов в киноинтерпретациях «Анны Карениной».

1. Интонационную основу лейттем и лейтмотивов составляет как авторская музыка, так и цитаты классических музыкальных произведений, из которых все, кроме «Императорского вальса» Й. Штрауса, написаны русскими композиторами: М. Глинка, П. Чайковский, С. Рахманинов.

2. В главе выделены информационные и характеристичные лейтмотивы и лейттемы. Информационный лейттематизм большинства киноверсий можно разделить на несколько видов, относящихся к основным эмоциям и движущим силам сюжета: любви, судьбы, смерти, страсти, страдания. Так как Анна является центральным персонажем во всех экранизациях, практически каждая из существующих тем более всего относится к ее чувствам, мыслям, поступкам, которые либо отражают ее внутренний мир, либо показывают взаимосвязь Анны с другими персонажами. Характеристичные лейтмотивы и лейттемы служат для раскрытия образа главных персонажей сюжета.

3. Музыкальные лейттемы и лейтмотивы в «Анне Карениной» существуют как статичные, так и развивающиеся, которые, в свою очередь, следуют за сюжетными изменениями и подстраиваются под новые обстоятельства, наполняя их новым смыслом.

4. Во многих анализируемых киноинтерпретациях основная лейттема имеет свою драматургию, придя к кульминации и видоизменяясь в конце. В качестве наиболее ярких примеров можно привести лейттему любви на основе авторской музыки из киноинтерпретации К. Дюге и цитатного материала (побочная партия из I части Шестой симфонии П. Чайковского) из фильма Б. Роуза. В первом примере от тихой зарисовки в первых мгновениях кино-

ленты тема приходит к яркой кульминации в сцене гибели Анны, затем, несколько изменившись и утратив трагичность и драматизм, переходит к Левину. Во втором примере для иллюстрации развития отношений Анны и Вронского используются различные фрагменты проведения побочной партии, благодаря чему данная лейттема развивается, приходит к кульминации, тем самым выполняя свою драматургическую функцию.

5. Тема любви чаще остальных выступает основной лейттемой. Так как в киноверсиях «Анны Карениной» делается акцент именно на трагической истории любви главной героини, это чувство выступает главной движущей силой, изменяющей жизнь героев. В экранизациях К. Брауна, Л. Амадори, Э. Зульф리카ра, Б. Роуза, Дж. Райта, К. Дюге, К. Шахназарова лейттема любви отображает не только ключевые этапы развития отношений Анны и Вронского, но и эмоции, мысли героев, побочные события в их жизни, на которые оказала влияние любовь.

6. В киноверсиях Ж. Дювивье и Д. Блэра лейттема любви появляется только в счастливую пору отношений Анны и Вронского, выражая светлое искреннее чувство. Основной музыкальной темой в киноинтерпретациях А. Зархи, С. Лэнгтона и Д. Блэра выступает лейттема судьбы. В данных фильмах акцент сделан именно на трагедийности сюжета, в котором прослеживается роль судьбы – рока, неумолимо ведущего Анну к гибели. Во всех трех киноверсиях лейттема судьбы появляется уже в титрах, вызывая у зрителя печаль и предварительное сопереживание страданиям героев (фильм С. Лэнгтона) или тоску и тревожность (фильмы А. Зархи и Д. Блэра). Статичный вариант лейттемы судьбы присутствует в фильме Б. Роуза.

8. Лейтмотивы и лейттемы смерти, страсти, страдания не выполняют ведущей и формообразующей роли, но весьма важны в драматургии фильма. Они репрезентативны. Лейтмотив/лейттема смерти является и предвестником гибели Анны, и отражением данного события. В киноверсии Б. Роуза данная

лейттема относится не только к Анне, но и к брату Левина Николаю, став музыкальным предсказанием смерти. В фильмах Ж. Дювивье и А. Зархи этот лейтмотив относится исключительно к Анне и связан со страшным мужиком из ее кошмаров.

9. Лейттема страсти присутствует в киноверсиях А. Зархи и Дж. Райта. В первом случае музыка показывает страсть как всепоглощающую силу, ставшую для героев отчаянием и источником гибели. Во втором случае лейттема отражает страсть как порождение чувственности, после чего всегда следует лейттема любви.

10. Лейттема/лейтмотив страдания есть в киноинтерпретациях С. Лэнгтона, С. Соловьева, К. Шахназарова. Она относится практически ко всем страдающим персонажам. В большинстве ситуаций отражает чувства Анны, Вронского.

11. При классификации рассмотренных в данной главе лейтмотивов и лейттем становится очевидным, что основной категорией являются лейт-мелодии, так как для фильмов важны именно яркие выразительные запоминающиеся мотивы при второстепенном значении других средств выразительности.

12. Лейтмотивы и лейттемы, описанные в данной главе делятся на статичные и развивающиеся. Статичные можно отнести к символам определенных чувств, эмоций. Они относятся к персонажам, образ и характер которых на протяжении действия не изменяются. Развивающиеся музыкальные темы более влияют на драматургию кинопроизведения, отражая эволюцию чувств, эмоций, нрава и образа персонажей.

Таким образом, зачастую являясь основным звеном музыкального компонента, лейтмотивы и лейттемы влияют на драматургию фильма, обостряя напряженные и трагические моменты, романтизируя лирические, подчеркивая комические. Они помогают восприятию сюжета и оценке зрителями персонажей.

ГЛАВА 3. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ МУЗЫКИ В КИНОИНТЕРПРЕТАЦИЯХ РОМАНА

3.1. Музыкальное воплощение типов драматургии

Данный параграф посвящен рассмотрению подходов к реализации разных типов музыкальной драматургии на примере нескольких экранизаций романа.

С появлением звукового кинематографа музыка фильма приобрела важную драматургическую функцию, способствующую раскрытию сюжета, динамике развития образов, воплощению авторской идеи. З. Лисса в работе «Эстетика киномузыки» отмечает, что музыка в фильме «... оказалась в состоянии углубить выразительность зрительного элемента и даже контрапунктически противостоять ему собственным содержанием...» [95; с. 31]. Далее исследователь отмечает ключевую особенность киномузыки – ее взаимосвязь с иными рядами кинотекста, утверждая, что для «выполнения драматургической функции музыка должна быть уместной в контексте видеоряда, ее художественная ценность при этом не имеет значения» [там же; с. 55]. Изучая драматургические функции киномузыки, следует раскрыть основы музыкальной драматургии, выраженные в трудах музыковедов.

Согласно заключению в исследовании В. Бобровского, музыкальная драматургия – это «... план и линия развития существенных для реализации художественной идеи моментов музыкального времени. И план, и линия развития определяются художественной идеей и создаются: 1) посредством либо одного из четырех количественных принципов (одно-, двух-, трех-, многоэлементности), либо разных форм их совмещения; 2) посредством одного из трех качественных принципов – неконтрастности, контрастности, конфликтности

(при возможных их переключениях и совмещениях)» [41; с. 77].

В работе А. Селицкого «Основы музыкальной драматургии» дается следующее определение: «...музыкальная драматургия есть процесс сопоставления, взаимодействия и развития образно-смысловых начал, складывающийся в целостную систему и воплощающий законченный художественный замысел (концепцию, «картину мира»)» [145; с. 5].

Т. Шак определяет музыкальную драматургию как «...художественное воплощение идейной концепции произведения через процесс последования событий (ситуаций) и развития образов (характеров) посредством музыкального языка». В медиасфере исследователь выделяет «...три основных типа драматургии: конфликтный (основанный на столкновении противоположных образов); эпический (основанный на сопоставлении контрастных образов); смешанный, который содержит элементы первых двух». Также Т. Шак дает определение драматургии кинопроизведения: «отображение идеи произведения через развитие сюжета и образов медийными средствами, которые включают три основных компонента: видеоряд, вербально-сюжетный ряд, звуковой ряд, представленный музыкой и шумовыми эффектами» [190; с. 176-177].

Анализируя киноинтерпретации романа «Анна Каренина», отметим, что сам литературный первоисточник невозможно безоговорочно отнести к какому-либо типу драматургии. «Толстой называл "Анну Каренину" "романом широким, свободным". В основе этого определения – старый пушкинский термин: "свободный роман". Этот жанр привлекал Толстого неисчерпаемыми художественными возможностями. <...> Свою излюбленную эпическую форму Толстой называл "романом широкого дыхания"» [30; с. 103-107]. В киноверсиях романа сюжет сжимается, упрощается, оставляя исключительно историю любви Анны. В ранних попытках экранизаций линия Левина отсутствует или сведена к минимуму, также ее нет в некоторых более поздних мелодраматических экранизациях, акцентирующих образы Анны и Вронского. В более рас-

ширенных киноверсиях линия Анны противопоставляется линии Левина. Идеализированная история любви Левина и Кити в подобных фильмах контрастирует с незаконной связью Анны. Это выражается не только в вербально-сюжетном ряде, но и в музыке.

Режиссеры используют разные подходы в экранизациях «Анны Карениной». Различная расстановка смысловых акцентов делает возможным относить фильмы по «Анне Карениной» к разным видам драматургии: конфликтно-драматическому, контрастно-эпическому, смешанному. Рассмотрим, какие черты избранных киноадаптаций этому способствуют.

Конфликтный (или конфликтно-драматический) тип драматургии имеет характерные черты: краткая экспозиция, завязка в начале действия, длительное развитие с несколькими кульминациями и развязка в конце произведения. Двигателем, стимулом и основным ядром действия является конфликт, разрешение которого становится основной целью. Конфликтом может быть не только столкновение противоположных сторон, но и внешний или внутренний диссонанс для ключевых персонажей, которые в этой связи испытывают дисгармонию, внутреннее напряжение. Данный вид драматургии предполагает непрерывное развитие по типу «событие – ситуация – реакция» [145; с. 11]. Композиционный план драмы предполагает следующий порядок: экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка. В некоторых случаях происходит объединение соседних фаз (например, экспозиция-завязка).

К ярко выраженному конфликтно-драматическому типу драматургии можно отнести экранизации А. Зархи («Анна Каренина», СССР, 1967, комп. Р. Щедрин) и С. Лэнгтона («Анна Каренина», США, 1985, комп. П. Говерс). В этих фильмах существует резко очерченный конфликт, сюжет развивается по композиционному плану данного драматургического типа. При этом в фильмах представлены множественные кульминации (объединенные с развитием), основная из которых совмещена с развязкой действия (см. таблицу 17).

Композиционный план фильмов «Анна Каренина»

А. Зархи и С. Лэнгтона

Фаза композиционного плана	«Анна Каренина» (СССР, 1967, реж. А. Зархи, комп. Р. Щедрин)	«Анна Каренина» (США, 1985, реж. С. Лэнгтон, комп. П. Говерс)
Экспозиция	Конфликт в доме Стивы Облонского (до 00.10.19).	Зарисовка счастливой семейной жизни Карениных. Анну мучают дурные предчувствия, муж ее утешает (до 00.05.34).
Завязка	Встреча Анны и Вронского на вокзале (00.10.19).	Встреча Анны и Вронского на вокзале (00.07.54).
Развитие-кульминации	1.Танец Анны и Вронского (00.21.09). 2.Внутренние переживания Каренина, подозревающий жену в измене (00.33.19). 3.Любовная сцена Анны и Вронского (00.38.27). 4.Скачки. Падение Вронского (00.50.00). 5.Анна в театре. 6.Анна прощается со спящим Вронским.	1.Танец Анны и Вронского (00.28.00). 2.Любовная сцена Анны и Вронского (00.49.26). 3.Падение Вронского во время скачек (01.03.15). 4.Каренин отказывается Анне дать развод. Уходя, Анна встречает сына, но тот, подчинившись отцу, не реагирует на нее (01.48.22).
Кульминация-развязка	Анна решает свести счеты с жизнью и исполняет свое намерение (02.15.55).	Анна ложится под поезд на глазах у Вронского, который не успевает остановить ее (02.13.16).

Таким образом, данные фильмы обладают основными чертами конфликтно-драматического типа драматургии. Обе экранизации яркие и трагичные, держат зрителя в постоянном напряжении. Для этих киноверсий характерны высокая концентрация событий, постоянный накал чувств. Левин в киноленте С. Лэнгтона отсутствует, сюжет сосредоточен исключительно на Анне. Он только упоминается в связи с замужеством Кити. В киноадаптации А. Зархи линия Левина развита, пересекается с линией Анны, но изначально она явно второстепенна, кинолента посвящена трагедии Анны. В обеих кино-

интерпретациях музыкальный компонент выражает неминуемый роковой исход для главной героини, вызывая у зрителя сопереживание и тяжелые чувства после завершения фильма.

Экспозиция в киноинтерпретации А. Зархи приближена к литературному тексту и повествует о проблемах в семье Стивы, предвосхищающим появление Анны в Москве. Музыка в экспозиции отсутствует; она есть только в титрах (лейттема судьбы) готовя зрителей к трагическим событиям. Это медленная медитативная мелодия виолончели с восходящим тритоновым «возгласом», переданная затем флейте на фоне тихого «шумового» звучания оркестра (имитация шума поезда или биения сердца, позже преобразованная в самостоятельный лейтмотив смерти).

Экспозиция в экранизации С. Лэнгтона посвящена показу счастливой семьи Карениных, зарисовке близких доверительных отношений между супругами. Анна собирается ехать к Стиве и предчувствует беду, чем делится с мужем. Таким образом, ее будущая встреча с Вронским и последовавшие за этим события преподносятся как несчастье, разрушившее семью. Следовательно, С. Лэнгтон более вольно относится к авторскому тексту, но обостряет конфликт. Если в оригинале любовь для Анны преподносится как открытие, а отношения с мужем показаны несколько прохладными и отчужденными, то в фильме зарисовка семейного благополучия Карениных показывает, что Анне есть что терять, от этого и ее сомнения и чувство вины.

Музыка в экспозиции начинается с титров, подготавливающих зрителя к трагической истории. Звучит драматичная мелодия, напоминающая по стилю симфонические произведения П. Чайковского, которая далее функционирует в медиатексте как лейттема судьбы. Во время ее звучания видеоряд демонстрирует ключевые моменты фильма в замедленной съемке. После титров следует подвижная оркестровая музыка (солирует флейта), иллюстрирующая возвращение домой супругов Карениных (00.01.21). Примечательно, что титрами на экране сразу обозначается причина главного конфликта фильма: небольшой

текст о порядках в царской России, которые делали развод практически невозможным, порицаемым в обществе явлением, в результате которого виновник расторжения брака разлучался с детьми. В экспозиции звучит лирическая оркестровая музыка в стиле лирике Н. Римского-Корсакова, отображающая семейную идиллию Карениных у кровати сына (00.02.45). Медленная минорная оркестровая мелодия с солирующими деревянными духовыми инструментами, начинающаяся с соло кларнета в нижнем регистре, которая далее выступает как лейтмотив страдания, сопровождает разговор Анны с мужем о ее мрачных предчувствиях в связи с отъездом к Стиве (00.04.49).

Завязка действия происходит в обоих фильмах в моменте встречи Анны и Вронского на вокзале. Множественные кульминации расположены в практически одинаковых точках сюжета с тем отличием, что в экранизации С. Лэнгтона все кульминации относятся к Анне Карениной, а у А. Зархи – одна из кульминаций посвящена чувствам Каренина.

Кульминация-развязка расположена на последних минутах фильмах, после нее нет эпилога: киноинтерпретации заканчиваются трагедией, история об Анне завершается ее гибелью. Отличие состоит в том, что самоубийство Анны в фильме А. Зархи показано приближенно к авторскому тексту: Анна в полубытьи после внутреннего монолога совершает его, приехав на вокзал. Последнюю сцену зритель переживает вместе с Анной, видит происходящее ее глазами. В киноадаптации С. Лэнгтона Анна погибает осознанно, пребывая в расстроенных чувствах, не находя выхода из сложной жизненной ситуации, в которой оказалась. Ее горничная находит на вокзале Вронского, тот замечает Анну, стоящую на коленях возле набирающего скорость поезда, и бежит, чтобы остановить, но она не слышит его криков и совершает самоубийство. Отчаянным криком Вронского завершается данная киноверсия. Следовательно, последние минуты жизни Анны зритель видит глазами Вронского и переживает надежду, тревогу и затем ужас вместе с ним. По этой причине финал киноинтерпретации С. Лэнгтона можно назвать наиболее трагичным из

исследуемых киноверсий романа.

Эпический (контрастно-эпический) тип драматургии характеризуется следующими чертами:

- сопоставлением контрастных тем;
- акцентированием на событии, более, чем на переживаниях личности;
- наличием рассказчика как посредника;
- повествовательно-описательное раскрытие конфликтного содержания;
- развернутой экспозицией, одной (чаще всего) кульминацией;

«Эпический конфликт, как правило, разрешается через контрастное противопоставление (непосредственно или на расстоянии) различных образных сфер и реализуется картинно-повествовательным методом. Конфликтная образная сопряженность в этом случае не «разыгрывается» (как бы на сцене), а рассказывается, что обуславливает малую внешнюю действенность» [145; с. 16].

Ярким примером контрастно-эпической формы драматургии является экранизация К. Шахназарова («Анна Каренина. История Вронского», Россия, 2017, комп. Ю. Потеенко). Впервые в истории киноинтерпретаций романа режиссер предоставил слово Вронскому, чтобы взглянуть на историю с другой стороны. До этого в роли рассказчика, традиционно, выступал Левин, по сути, сторонний наблюдатель, для которого ключевой была судьба именно Анны. В фильме К. Шахназарова Вронский мало говорит о себе, но история его отношений с Анной приобретают новые черты, так как он вспоминает сквозь призму ее гибели. Потому как он чувствует свою вину перед ней, через время переосмыслив их историю, его рассказ пронизан ностальгией. Тоска Вронского об их с Анной счастье отражена в музыке, пронизанной ностальгическим настроением.

Зритель с начала истории уже знает об ее завершении, потому как рассказ Вронского начинается с воспоминания о том, как он видел Анну мертвой, и,

в связи с этим, не испытывает ярких эмоций, которые вызывают фильмы конфликтно-драматического типа, описанные выше. Поэтому зрителю передаются чувства Вронского: тоска, ностальгия, ощущение утраты.

В фильме есть две линии повествования: эпическая и лирическая. Эпическая линия частично основана на повести В. Вересаева «На японской войне» и цикле «Рассказы о японской войне». В ней показана жизнь военно-полевого лагеря в Маньчжурии, где происходит встреча Вронского с сыном Анны, которому он рассказывает свою историю. Музыка, иллюстрирующая военную жизнь, помогает погружению в атмосферу фильма. В начале киноверсии во время движения русской армии по степи звучит «Песня уральских казаков» (00.01.16). Последующая медленная мужественная минорная мелодия в нижнем регистре (виолончели, контрабасы, затем – деревянные духовые) с жанровыми признаками сарабанды помогает созданию суровой военной героической действительности (00.04.28), на ее фоне слышны голоса солдат и врачей, крики раненых. Напевы китайской девочки во время разговоров сына Анны с Вронским добавляют определенный колорит и создают образ чужого края (00.25.58). Зарисовка жизни Вронского на войне – экспозиция.

Лирической линией является сама история Вронского об Анне Карениной. Главенствующая музыкальная тема – лейттема любви, представляющая собой медленную мелодию с ключевой интонацией восходящей и нисходящей терций с опорой на седьмую повышенную ступень. Она способствует передаче чувства Вронского, сожалеющего об утраченном счастье. Также в музыкальном компоненте присутствуют лейтмотив страдания (ламентная интонация, вычлененная из лейттемы любви; основной особенностью является диссонанс и его разрешение в исполнении оркестровый струнных инструментов) и лейтмотив неизвестности перед будущим (тихая лирическая мелодия у виолончели и фортепиано).

В данной экранизации есть две кульминации, относящиеся к разным линиям повествования. Кульминация лирической линии – фрагмент, в котором

Анна едет в карете с горничной и с ненавистью говорит о Вронском (01.57.47). Правит лошадьми кучер с черным развевающимся плащом, вызывающий у зрителя ассоциации со смертью. Звучит тревожная музыка, представляющая собой переосмысление лейтмотива неизвестности перед будущим с интонациями лейтмотива страдания.

Трагической кульминацией эпической линии, завершающей фильм, стал фрагмент, изображающий, как японцы бомбят лагерь, в котором остался Вронский (02.07.36). Лагерь объят пламенем. Затем остается лишь дым, в живых нет никого, уцелели лишь статуи китайских божеств. Примечательно, что киноинтерпретация не завершается яркой кульминацией, так как достигнув своей вершины она идет на спад. Сопровождает данный эпизод видоизмененная музыка лейттемы любви с развитием интонации уменьшенной кварты.

Следует отметить, что две линии повествования иллюстрированы различной музыкой, которая разделяет эти истории. Лишь единожды лейттема любви переходит в эпическую линию повествования после завершения рассказа Вронского, когда он говорит сыну Анны, что не может до конца поверить в ее гибель (02.06.38). подтверждает музыка, демонстрируя, что история об Анне Карениной не завершена, пока жива любовь Вронского.

Таким образом, данной экранизации присущи все основные черты контрастно-эпического типа драматургии:

- сопоставление контрастных тем (события русско-японской войны и светская любовная драма);
- наличие повествователя-посредника – Вронского, от лица которого идет рассказ об их с Анной взаимоотношениях сквозь призму чувства вины и ностальгии;
- события главенствуют над переживаниями героя (Вронский мало говорит о себе, его внимание сосредоточено на сюжете рассказа);
- в фильме дана развернутая экспозиция, выделены две кульминации, завершающие разные линии повествования;

– конфликтное содержание раскрыто повествовательно-описательным образом. Через несколько десятилетий переживания утратили свою остроту и конфликтность, а решения и поступки стали воспоминанием и лишились конфликтной злободневности. Вронский не переживает событий, как и зритель вместе с ним, а рассказывает о них;

– конфликт решен картинно-повествовательным методом. Решение конфликта в романе и большинстве киноинтерпретаций – самоубийство Анны. В связи с тем, что Вронский не был свидетелем последних часов жизни Анны Карениной и не чувствовал того, что сподвигло ее решиться расстаться с жизнью, он может лишь рассказать о своих последних впечатлениях и последствиях ее поступка. Поэтому кульминация, завершающая лирическую линию повествования, не обладает в достаточной мере драматической силой и уровнем воздействия на чувства зрителя. Примечательно также, что в данной кульминации Анна не пребывает в депрессивно-угнетенном состоянии, а, напротив, полна гнева, направленного против Вронского. Кульминация эпической линии относится к главному герою, потому более пронзительна. Примечательно, что гибель Вронского подразумевается, но не показана, как и смерть Анны.

Смешанный тип драматургии, в контексте киноверсий романа «Анна Каренина», эпико-драматический, обладает следующими характерными чертами:

- драматическая концепция образуется на основе эпической образности;
- сюжет из повествования переключается на прямой показ событий;
- после экспозиции эпические образы продолжают «жизнь» как драматические.

К смешанному драматургическому типу отнесем экранизацию Э. Зулфикара («Река любви», Египет, 1960, комп. А. Райдер). Признаки разных типов драматургии отражены в таблице 18.

**Черты контрастно-эпического и конфликтно-драматического
типов драматургии в фильме «Река любви»**

(Египет, 1960, реж. Э. Зульфикар, комп. А. Райдер).

Черты контрастно-эпического типа драматургии	Черты конфликтно-драматиче- ского типа драматургии
Действие фильма обрамляет легенда о реке любви.	История об Анне Карениной (Наваль) начинается и заканчивается кульминацией.
Есть повествователь-посредник: сюжет создан как воспоминание Наваль о событиях своей жизни. Ее голос под мерный аккомпанемент уда комментирует видеоряд или заменяет его.	В драматургии есть экспозиция, завязка, длительное развитие с множественными кульминациями, кульминация-развязка.
Развернутая экспозиция.	Конфликт добра (Наваль и Халед) и зла (Тахер).
Завязка не в начале фильма, а позднее (00.36.52).	

Данная кинематографическая реинтерпретация сюжета «Анны Карениной» имеет ряд отличий от первоисточника и других экранизаций романа, в числе которых развернутая зарисовка существования Анны (Наваль) до встречи с Вронским (Халедом). Зритель узнает об ее жизни до брака с Карениным (Тахером), обстоятельства, которые привели к нежеланному браку, характер отношений в семье. То есть, в экспозиции ставится проблема: Наваль – добрая и смелая, способная на самопожертвование девушка, в браке с надменным бездушным мужем несчастна и одинока. Завязка – встреча с Халедом – не диссонанс и угроза, а возможность счастья. Далее следует развитие с множественными кульминациями. Примечательно, что кульминации происходят и до экспозиции, и во время ее. Обозначим кульминации, расставляющие акценты в данной киноверсии и функционирующую в них музыку:

– Наваль снится ее гибель под поездом (00.04.28). Отчаяние, попытка выбраться из машины и страх героини передается в музыке – яркой устрашающей, звучащей в исполнении медных духовых инструментов в нижнем регистре. Также сцена насыщена шумовыми эффектами: криками сына Наваль,

гудками и грохотом приближающегося поезда, сигналами о его приближении;

- Тахер угрожает Мамду (брату Наваль) последствиями в случае его отказа выдать сестру замуж за него (00.15.11). Звучит яркая тема с динамичным развитием;

- Наваль снова снится кошмар о поезде (00.25.45), являющийся сокращенной версией первой кульминации;

- Халед не находит Наваль в зале и понимает, что она убежала (00.55.06), его разочарование отражает динамичное проведение лейттемы любви;

- Халед на скачках падает с лошади, Наваль теряет сознание (01.24.26), сцену иллюстрирует резкая яркая диссонансная оркестровая музыка;

- Наваль признается Халеду в любви (01.30.20). Данная кульминация – лирическая. Ее сопровождает медленная оркестровая музыка с солирующими скрипками;

- Мамду слышит, как Тахер предлагает сыну навестить могилу матери (01.52.17). Сцена сопровождается резкой оркестровой музыкой;

- гибель Халеда на войне (02.06.05). Звучит яркое проведение лейттемы любви;

- Наваль узнает о смерти Халеда (02.09.05). Сцену сопровождает динамичная трагическая музыка;

- Тахер вынуждает Наваль уйти (02.15.36). Звучит яркая трагическая музыка с частым применением ударных инструментов;

- гибель Наваль – реальное повторение сна (02.17.32). Сцена максимально насыщена звуком: оркестр имитирует шум приближающегося поезда, слышны отчаянные крики сына Наваль, сторожа, самой Наваль.

Отметим, что в данной киноинтерпретации гибель Анны становится несчастным случаем, а не ее решением. Можно сделать вывод, что конфликт добра и зла завершается победой зла – Тахера, но эпилог, вновь отсылающий зрителя к легенде о реке любви, дает понять, что главное было в том, что Наваль нашла свою любовь, побеждающую смерть.

Таким образом, фильм обладает узнаваемыми чертами эпико-драматического типа драматургии: легенда о реке любви и воспоминания Наваль находят свое воплощение и продолжение в драматичном сюжете, в котором обозначается конфликт добра и зла, представленных главными персонажами. Разрешение конфликта драматической части предполагает победу злых сил, но эпическая часть драматургии подтверждает торжество добра, любви. События происходят в реальном времени, только закадровые монологи или комментарии Наваль, сопровождаемые статичной музыкой уда, дают зрителю понять, что действие является воспоминанием о прошлом, придавая происходящему фатальность, неизбежность.

В завершении параграфа, сделаем выводы об особенностях разных типов драматургии, воплощенных в экранизациях романа «Анна Каренина».

1. Основными драматургическими типами, характерными для кинопроизведения, являются конфликтно-драматический, контрастно-эпический и смешанный, содержащий элементы данных типов. Драматургия фильма отображается посредством синтеза видеоряда, вербально-сюжетного ряда и звукового ряда (музыка, шумовые эффекты).

2. «Свободный роман» Л. Толстого «Анна Каренина» нельзя отнести к определенному виду драматургии, но экранизации, в зависимости от акцентов, расставленных режиссером, приобретают черты различных драматургических типов.

3. Киноинтерпретации А. Зархи и С. Лэнгтона относятся к конфликтно-драматическому типу. В них существует резко очерченный конфликт, сюжет развивается по композиционному плану данного драматургического плана, акценты расставлены множественными кульминациями, основная из которых объединена с развязкой действия. Музыкальный компонент, преимущественно, трагический. Для данных фильмов характерна высокая концентрация событий, которые постоянно держат зрителя в напряжении.

4. Пример контрастно-эпического типа драматургии – экранизация К. Шахназарова, которой присущи следующие признаки данного драматургического типа: сопоставление контрастных тем, наличие повествователя-посредника, развитие сюжета по композиционному плану данного драматургического типа, главенство событий над переживаниями героя, конфликтное содержание раскрыто картинно-повествовательным методом.

5. Реинтерпретация «Анны Карениной» – фильм Э. Зульф리카ра «Река любви» – обладает чертами обоих драматургических типов, потому принадлежит к смешанному (эпико-драматическому) типу. Характерными признаками этого типа драматургии в данной экранизации можно назвать образование драматической концепции на основе эпической образности, переключение сюжета из повествования на прямой показ событий, функционирование эпических образов в качестве драматических после экспозиции.

3.2. Приемы работы с музыкальным тематизмом как отражение драматургического плана фильма

В данном параграфе на материале экранизации романа «Анна Каренина» 2012 года режиссера Дж. Райта с музыкой композитора Д. Марианелли рассматривается музыкальный компонент фильма в контексте приемов работы с музыкальным тематизмом, влияющим на драматургию текста в целом.

Киноверсия Дж. Райта – яркий пример интерпретации текста романа «Анна Каренина» в постмодернистском стиле⁴⁵. Режиссер смешивает реальность с театральной постановкой, игру с подлинной жизнью, фарс с трагедией.

⁴⁵ Постмодернизм – течение в искусстве, зародившееся во второй половине XX столетия. Его важнейшими признаками являются синтез жанров и стилей; активное

Приведем цитаты из интервью Дж. Райта, объясняющие подобный подход:

– «Я видел в романе Толстого две основные линии – историю любви Анны и историю любви Левина. И если история Анны выдуманная, то история Левина носит как бы автобиографический характер... Так что эксперимент заключался в том, что жизнь Левина была автобиографична для Толстого, поэтому мы поместили ее в реальный мир, а вот Анна и Вронский оказались в мире как бы воображаемом, так как являются придуманными героями» [53]. Размышляя о сценарии и его экранном воплощении, режиссер замечает: «... сценарий⁴⁶ был написан как обычная адаптация классического литературного произведения. В процессе разработки проекта я постоянно думал о том, как представить героев этой истории, чем их можно выделить из череды им подобных. <...>. И тогда мне пришло в голову: а что, если сделать весь фильм в одном месте, в студийном павильоне, чтобы оставшиеся деньги бюджета были видны на экране?» [там же].

Важно отметить, что Дж. Райт объяснял, на чем в его фильме сосредоточено внимание: «Вопросы устройства общества меня не особенно волновали, когда я думал об этом романе. Еще меньше меня интересовала политическая подоплека. Для меня роман Толстого прежде всего о любви» [там же].

Итак, персонажи фильма «заперты» в театре, даже самые сокровенные и личные моменты их жизни (как, к примеру, сцена пафосно разыгранного на сцене бритья Стивы в начале фильма) происходят на глазах публики – «высшего общества». События романа показаны гротескно, с иронией, насмешкой и скептицизмом. «Ирония в постмодернизме – фундамент, на котором строится все здание постмодернистского мышления. Она тотальна и носит прин-

цитирование; пристрастие к иронии, игре, пародии, пастишу, гротеску; размытие границ массовой и элитарной культур и т.д. [104, 121].

⁴⁶ Сценарист Том Стоппард (1937-2025) – выдающийся британский драматург, в творчестве которого сочетается интеллектуальность, эксперименты со стилями и жанрами, философские проблемы.

ципиально горизонтальный – снижающий и уравнивающий – характер. Обесценивая не только все возможные метанарративы, но и все когда-либо созданные конкретные тексты, она превращает "тело" произведения в бесконечную плоскость, одновременно абсолютно свободную и абсолютно тупиковую в своей скользкости и бескрайности» [179; с. 47]. Также гиперболизируются типы героев. Анна преувеличенно эмоциональна и нервна. Вронский – внешне слащав и изнежен. Левин – слишком прост, неуклюж, его внешность отсылает к типу дьячка из русской глубинки. Каренин – воплощенное достоинство и невозмутимость. Кити – очаровательное и по-детски легкомысленное создание. Но все персонажи в процессе развития событий эволюционируют, режиссер, после характеристики образов в первой половине фильма, показывает их далее лишь с долей прошлой насмешки. Так Вронский из нарциссичного франта превращается в любящего человека, пытающегося сохранить непростые отношения; Левин более не кажется нелепым и неловким; Каренин теряет сухость и отстраненность в проявлении чувств, оказавшись мудрым и великодушным; Кити перестает быть наивной и инфантильной, став взрослой и разумной.

Для понимания трактовки роли Анны Карениной важно узнать мнение о ней актрисы Киры Найтли (наверняка согласованное с режиссером), воплотившей ее в этой экранизации: «Если любую женщину рано отдать замуж не по любви, то в какой-то момент жизни она наверняка узнает, что такое романтическая любовь и вожделение к другому мужчине. Это ослепляет до такой степени, что все остальное перестает иметь значение. Это вне национальности. <...>. Это роман о поиске правды и попытке не лгать. Но в итоге именно эти попытки приговаривают Анну к тому, что происходит» [186].

Нельзя не упомянуть нетипичное изображение Вронского, которое в точности противоречит описанию, данному Л. Толстым. Дж. Райт так прокомментировал данный факт: «Когда я читал роман, то всегда представлял Вронского гораздо моложе. Анна, кстати, называла его мальчиком-воином. И, кроме того,

он влюбляется в Анну совершенно по-детски, как подросток. <...> Я сразу выбрал Аарона⁴⁷. В нем есть этот мальчишеский, юношеский романтизм, который я искал для Вронского. <...>. Мне хотелось, чтобы Вронский блистал в своей юности. Золотой цвет волос вполне соответствует и его возрасту, и его положению в обществе» [53]. Таким образом, режиссер ориентировался не на авторское описание героя, а свое субъективное видение.

В фильме большое внимание уделяется пластике, движениям. Режиссер подчеркивал: «Я хотел создать фильм-балет, но без собственно балета. Меня всегда поражала физическая сторона общения между людьми, то, как наши тела говорят без слов, выражая отношение друг другу, наши чувства и эмоции. Танец является как бы продолжением общения между героями» [там же]. Внимание к языку человеческого тела – один из принципов постмодернизма. У Н. Маньковской читаем: «Перенос внимания с рационального содержания слова на его плоть возвращает театр на довербальный уровень, открывая путь постмодернистскому театральному письму – визуально-пластическому» [104; с.31]. Все движения и жесты четко скоординированы под музыку. Следовательно, мысли, чувства и желания актеров показаны максимум выразительных средств, чтобы сделать их понятными зрителю, не прибегая к помощи слов.

Продолжая размышления о чертах постмодернизма в данной киноленте, отметим обилие цитат, метафор и отсылок: визуальных, образных, музыкальных. Так искушенный зритель обратит внимание на построение кадров в соответствии с картинами итальянских мастеров Ренессанса, импрессионистов и художников-передвижников, а проекции с видами Петербурга и Москвы воспринимаются в видеоряде как декорации спектакля. Одна из кульминаций экранизации, когда Анна и Вронский, не замечая окружающих, танцуют вальс

⁴⁷ Имеется в виду британский актер Аарон Тейлор-Джонсон, исполнивший в экранизации Дж. Райта роль Вронского.

на балу, можно считать аллюзией на аналогичный фрагмент из фильма «Вестсайдская история» (США, 1961, реж. Р. Уайз и Дж. Роббинс, комп. Л. Бернстайн).

Еще многообразнее музыкальные параллели, возникновение которых можно объяснить как широкой эрудицией авторов киноленты (прежде всего композитора), так и непреднамеренными совпадениями, обусловленными тенденциями интонационного словаря эпохи [26], так называемыми типовыми интонациями [101]. Тяготение к жанру вальса и жанровости как приему «обобщения через жанр» [15] отсылает к музыке М. Глинки и П. Чайковского; проникновение вальса в жанр русского сентиментального романса – к киномузыке И. Шварца; работа с оркестровкой и доминирование ритмического начала (например, изложение и развитие темы «Во поле береза стояла») – с музыкой И. Стравинского русского периода; опора на балканский фольклор – с киномузыкой Э. Кустурицы; использование первичных жанров как средства пародирования и создания ироничного подтекста – роднит с музыкой в отечественных экранизациях рассказов А. Чехова и пр.

Музыка, созданная композитором Д. Марианелли, отражает идеи и характер киноадаптации и сопровождает действие практически непрерывно, идеально синхронизируя с видеорядом. Важно, что аудиоряд не является фоновым. Он неразрывно связан с вербально-сюжетным рядом, становясь неотъемлемой частью действия, практически, голосом автора, который диктует зрителю, как воспринимать происходящее на экране. Так как комнаты превращаются в театральную сцену, сцена – в гостиную, персонажи – в актеров и наоборот, музыка одновременно становится внутрикадровой и закадровой, что подчеркивает, что происходящее – игра. Музыка к данной экранизации записана в музыкальный альбом и каждый трек имеет свое название. Саундтрек был исполнен музыкантами в лондонском AIR Lyndhurst Hall (партия фортепиано – Д. Марианелли). Музыкальный компонент этой экранизации высоко оценен и номинирован на «Оскар».

Следует упомянуть, что консультантом композитора по русской культуре выступила музыкант и актриса казахского происхождения Арухан Галиева. Ей же были исполнены русские песни («Во поле береза стояла», «Вдоль по улице метелица метет», колыбельная «Баю-баюшки-баю»), в том числе, и внутри кадра.

При создании данной экранизации использована система выразительных средств, присущих опере:

- перед поднятием занавеса слышна настройка инструментов симфонического оркестра, после поднятия занавеса начинается увертюра;
- фильм имеет номерную структуру, так как все сцены представляют собой череду эффектных номеров, сопровождаемых музыкой или шумовыми эффектами (бал, скачки, светские рауты и т.п.), которые имеют свое развитие и достигают кульминации;
- насыщенное музыкальное сопровождение, являющееся по сути голосом автора, расставляющего нужные акценты и указывающего зрителю, как надо относиться к персонажу или событию;
- использование узнаваемых цитат для создания национального колорита;
- работа с лейтмотивами, на которых построен весь музыкальный материал.

Таким образом, музыкальный компонент данной экранизации построен по лейтмотивному принципу. Характерно что лейттематизм здесь не относится к определенному персонажу, а, скорее, к чувствам, событиям, обстоятельствам.

Опираясь на определение музыкальной драматургии как «... внутренне логическое обоснование процесса последования событий (ситуаций), и развития образов (характеров) средствами музыкального языка» [189; с. 52] выявим роль лейтмотивов в процессе раскрытия основных образов, их взаимодей-

ствии, роли в утверждении идеи экранизации и обосновании стилевого подхода режиссера и композитора к созданию звукового образа киноверсии.

Увертюра, открывающая фильм, сопровождающая экспозиционный раздел кинотекста (знакомство с персонажами, основными событиями) и настраивающая зрителей на определенный гротесково-пародийный лад, включает две темы, приобретающие впоследствии лейтмотивное значение. Это лейттема, основанная на мотиве русской народной песни «Во поле береза стояла», которую в контексте вербально-сюжетно и образного рядов экранизации можно назвать лейттемой русской души, и лирическая лейттема любви, характеризующая не только взаимоотношения Анны и Вронского, но и остальных персонажей фильма.

Увертюра написана в рондальной форме, где в роли рефрена выступает тема русской души (тема А), эпизодов – лейттема любви (тема В), с ее вариантом преобразовании (см. таблицу 19).

Таблица 19.

Структура увертюры фильма «Анна Каренина» реж. Дж. Райт

А	В	А ₁	В ₁	А ₂	В ₂	А ₃
Лейттема русской души	Лейттема любви	Лейттема русской души	Лейттема любви	Лейттема русской души	Лейттема любви	Лейттема русской души

Важно, что музыкальный компонент уже с первых минут фильма «работает» на развенчивание романтического ореола классической истории и репрезентируют два образа: русской ментальности и любовных взаимоотношений.

Дадим общую характеристику этим темам. Хороводная песня «Во поле береза стояла», мотив которой представляет собой поступенное движение от пятой ступени к первой в миноре с настойчивым четырехкратным повторением первого звука, точно воспроизводится в верхнем голосе (см. приложение 2, нотный пример 31). Интересна масштабно-синтаксическая структура песни в ее первоисточнике. Это однотональный квадратный (на первый взгляд) период из двух предложений контрастных по тематизму ($a+a_1$ $v+v_1$). Однако

квадратность периода нарушена нестандартным для плясовой песни количеством тактов, где традиционный восьмитакт (4+4) заменен на двенадцатитакт (см. таблицу 20).

Таблица 20.

Структура увертюры фильма «Анна Каренина» реж. Дж. Райт

Структурапериода	а	а	в	а
Количествотактов	3	3	3	3

Эта, так называемая, «органическая неквадратность»⁴⁸ создает потенциал для вариационного преобразования темы. В интерпретации Д. Марианелли народная песня обретает более танцевальный характер (за счет доминирования ритмического начала). Остинатная формула аккомпанемента с метроритмическим несовпадением с мелодией, привносит иронично-комедийные оттенки, подчеркнутый и темброво. В таблице 21 показано тембровое преобразование темы во взаимодействии с вербально-сюжетным рядом (см. таблицу 21)

Таблица 21.

Тембровое преобразование р. н. п. «Во поле береза стояла»

(лейттема русской души)

Хронометраж	Тембр	Вербально-сюжетный ряд
00.00.54	Солирующие инструменты: трубы, затем – аккордеон. Подголоски – кларнет. Аккомпанемент – пиццикато струнных. Арпеджиозные пассажи скрипки (2-3 октавы).	Поднятие занавеса. Театральная сцена. Стиву брест цирюльник.
00.02.43	Аналогичная оркестровка.	Стива и гувернантка, желая уединиться, хитростью отсылают дочь Стивы.
00.03.36	Тема песни проходит у флейты, становится более мягкой, лиричной и угасающей. Затем ее напевает женский голос. После этого тема звучит у кларнета, аккордеона, но уже смягченно, угасая.	Анна переходит на другой уровень сцены – на улицу. Изображение простого народа – танцующей молодежи, прохожих, рабочих, поющей девушки с гармоникой. Анна приходит в кабинет мужа.

⁴⁸ Термин Л. Мазеля

00.08.08	Комическая мелодия – импровизация на тему песни. Соло кларнета. Голос поющей девушки. Аккордеон, тубы.	Декорации присутствия во время обеденного перерыва, переходящие в декорации улицы, а затем – ресторана. Стива собирается с Левиным на обед.
00.17.50	Духовой оркестр, кларнет, аккордеон. Инструменты играют в ансамбле и поочередно.	Прибывает поезд. Люди торопятся. Стива бежит к поезду.
01.06.21	Девушка поет «Во поле береза стояла».	Левин вместе с косарями косит пшеницу на лугу.
01.32.28	Кларнет в высоком регистре на фоне симфонического оркестра в стиле «сказочной» музыки Н. Римского-Корсакова.	Левин привозит Кити в деревню.

Если в начале фильма песня несет комический, насмешливый характер, то во второй половине киноленты ее предназначение меняется, она символизирует вольную «правильную» жизнь Левина, свободного от уз светских условностей. Комичность музыки отображает интерпретацию адюльтера Стивы и последующих его проблемах в семье как комедийной ситуации. Когда мелодия песни переходит к флейте и, параллельно, женскому голосу в конце увертюры, аудиоряд обретает лиричность, мягкость. Это связано визуально с тем, что окончание увертюры относится к Анне, образ которой раскрывается, в том числе, и через пластику ее неторопливых грациозных движений. Музыка, нарочитая театральность и снисходительное, по-доброму насмешливое отношение Анны к драме в семье брата настраивает зрителя на комедию и ироничное отношение к действию на экране; театральные декорации подчеркивают, что эта история – перфоманс, ее персонажи – всего лишь актеры, соперничать им не нужно.

Тема русской души в сцене на вокзале, изображающую суету людей, среди которых спешит к поезду Стива, также несет комедийный характер. В сцене работы Левина на поле с крестьянами «Во поле береза стояла» в исполнении девушки звучит как голос народа, единение Левина с ним, и не несет саркастического подтекста. Данная тема воспринимается как русская сказка,

когда Левин привозит Кити в деревню. Соответствуют этому и декорации: красота русской зимы, тройка, терема и церкви.

В фильме Дж. Райта данная лейттема становится интонационным источником тематизма, выражающего взаимоотношения Левина и Кити. Эта тема дает характеристику Кити сквозь призму ее восприятия Левиным. Он изображен простым, искренним, но нелепым, и выделяется идеалистическим взглядом на мир, контрастируя с жеманными светскими людьми. Левин влюблен в Кити, но ему кажется немислимым ответное чувство, так как для него она – прекрасный ангел. Это подтверждают декорации облаков и райского сада, среди которых весело «порхает» или торжественно восседает девушка. Лейттема взаимоотношений Кити и Левина (00.10.55; 01.12.12) представляет собой ироничную беззаботную мелодию, что передает идею создателей фильма показать чувства Левина с точки зрения насмешки, сатиры. В первом случае лейттема исполняется на кларнете с аккомпанементом струнных инструментов, во втором проведении – переходит к струнным, подключается лейттема любви (аккордеон). Характерными особенностями мелодии можно назвать троекратное повторение одной ноты с последующей нисходящей интонацией, секвенционно-развитие. Эти черты придают некоторую суетливость и сходство с мелодикой частушек, бытовых народных, городских песен (см. приложение 2, нотный пример 32). Ее интонационным первоисточником является песня «Во поле береза стояла». Также можно рассмотреть данную лейттему как аллюзию на подвижную тему из увертюры к опере Дж. Россини «Севильский цирюльник». Во втором проведении лейттема взаимоотношений Кити и Левина звучит в тихом фортепианном изложении как воспоминание. Интересно отметить, что в первый раз Левин поднимался к Кити, а во второй раз он спускается к ней под сцену в скудно освещенную тесную комнату, абсолютно не напоминающую былое великолепие прежнего окружения Кити. Возможно, авторы стремились показать, что в этом случае Левин снисходит к ней

и в его глазах она утратила прежнюю возвышенность. Об этом свидетельствует и музыка, лишенная чувственности и выразительности первого проведения.

Вторая тема увертюры – вальс, который можно определить, опираясь на вербально-сюжетный ряд, как лейттему любви⁴⁹ (тема В).

Это главная музыкальная тема, пронизывающая весь сюжет фильма, тонко отображая комичность и трагичность сюжета, скрытую насмешку, нрав и чувства героев (от краткой характеристики Вронского как самодовольного образцово показательного офицера до иллюстрации радости встречи влюбленных после вынужденной разлуки).

Ключевая интонация, формирующая индивидуальность темы – полутоновое опевание пятой ступени минора с включением альтерации (четвертая повышенная ступень) и последующим движением по звукам тонического квартсекстаккорда. Важное выразительное значение привносит затакт, формирующий ямбическую интонацию, что создает ощущение стремительности, динамики. Трехдольный размер дает опору на жанр вальса (см. приложение 2, нотный пример 17).

Тема меняется темброво (для подчеркивания насмешки используются аккордеон, для отображения лирики – скрипка, реже – флейта) и динамически. В структурировании звуковой композиции звучат как фрагменты темы, ее отдельные интонации, так и тема полностью с последующим развитием. Композитор широко использует сочетание тембров скрипки и аккордеона, иногда с добавлением труб и кларнета, для создания эффекта иронии, сарказма, комедийности, гротеска.

Тема любви варьируется, порождая несколько производных соединений. В качестве инварианта между ними выступают трехдольный размер, опора на жанр вальса, наличие опевания пятой ступени лада, введение альтерированной

⁴⁹ Данная тема в контексте влияния на драматургию, опираясь на вербально-сюжетный ряд, была рассмотрена во второй главе в параграфе 2.2.

четвертой повышенной ступени, движение по звукам тонического квартсектаккорда, интонация малой сексты (V-III ступени), секвенционный принцип развития.

Лейттема любви, варьируется, порождает производные соединения и изменяется образно (драматизируясь).

Одна из наиболее интересных тем, которые берут свое начало из лейттемы любви – B_2 . Она представляет собой мелодию в трехдольном размере, основная интонация которой – повторяющаяся восходящая малая секста (см. приложение 2, нотный пример 33). Еще одна музыкальная тема, производная от лейттемы любви – B_3 – представляет собой ее видоизмененную трагическую версию (см. приложение 2, нотный пример 34). B_2 и B_3 зачастую проходят одновременно, полифонически. Отметим, что тема B_3 не используется для гротескных эпизодов и во второй половине фильма несет трагический подтекст (см. таблицу 22).

Таблица 22.

Проведения тем B_2 и B_3

Хронометраж, вербально-сюжетный ряд	Проведение тем	
	Обособленно	Полифонически
00.03.26. Долли узнает об измене мужа, Анна читает письмо Стивы.	B_2 . <i>Тембр</i> : скрипка. <i>Темп</i> : Adagio.	
00.25.29. Появление Кити на балу.		B_2 – полное проведение темы (16 тактов). Затем присоединяется B_3 , а B_2 уходит на второй план. После этого вновь звучит B_2 . <i>Тембр</i> : симфонический оркестр, солируют струнные. <i>Темп</i> : Tempo di Valse.
00.27.20. Вронский подходит к Анне, она уходит танцевать со Стивой.		B_2 и B_3 звучат одновременно (контрастная полифония). <i>Тембр</i> : B_2 – симфонический оркестр (солируют струнные), B_3 – кларнет. <i>Темп</i> : Tempo di Valse.
00.27.40. Кити идет танцевать с Вронским.		B_2 и B_3 звучат одновременно (контрастная полифония).

		<i>Тембр:</i> В ₂ – симфонический оркестр, В ₃ – скрипка в высоком регистре. <i>Темп:</i> Tempo di Valse.
00.42.25. Анна приходит к Бетси.	В ₂ . <i>Тембр:</i> духовые, аккордеон. <i>Темп:</i> Largo.	
01.06.19. Анна бежит к Вронскому после признания мужу в адюльтере.		В ₂ начинает, присоединяется В ₃ . <i>Тембр:</i> В ₂ – трубы, В ₃ – скрипки в высоком регистре. <i>Темп:</i> Andante.
01.07.26. Анна целует спящего сына.	В ₂ . <i>Тембр:</i> фортепиано. <i>Темп:</i> Andante.	
01.46.23. Анна и Вронский возвращаются после посещения оперы.	В ₃ <i>Тембр:</i> виолончели в нижнем регистре. <i>Темп:</i> Andante.	
01.47.06. Анна обвиняет во всем Вронского.	В ₃ <i>Тембр:</i> виолончели в нижнем регистре. <i>Темп:</i> Andante.	
01.49.49. Анна курит у окна, затем пьет морфий.	В ₂ . <i>Тембр:</i> виолончель. <i>Темп:</i> Adagio.	
01.52.00. Анна мирится с Вронским.	В ₂ . <i>Тембр:</i> фортепиано. <i>Темп:</i> Adagio.	
01.57.22. Гибель Анны.	В ₃ . <i>Тембр:</i> скрипка в верхнем регистре, затем – симфонический оркестр, тема у струнных. <i>Темп:</i> Largo.	
01.58.31. Мертвая Анна лежит на рельсах. Левин на покосе.	В ₂ . <i>Тембр:</i> фортепиано, виолончель. <i>Темп:</i> Adagio.	
01.59.25. Эпilog. Показ жизни Левина и Кити, Стивы и Долли.	В ₂ . <i>Тембр:</i> фортепиано, виолончель. <i>Темп:</i> Adagio.	
02.01.13. Дети Анны играют в поле, Каренин наблюдает.		В ₂ и В ₃ звучат одновременно (контрастная полифония). <i>Тембр:</i> В ₂ – аккордеон, В ₃ – скрипка. <i>Темп:</i> Andante.

Композитор часто вводит контрапунктическое соединение двух лейттем или дает их последовательно, что обусловлено сюжетной ситуацией. Чаще всего используются следующие соединения: лейттема любви и лейттема страсти⁵⁰, В₂ и В₃.

В данном фильме музыкальный компонент основан на двухэлементной

⁵⁰ Лейттема страсти рассмотрена во второй главе в параграфе 2.2.

драматургии, где две основные лейттемы (русской души и любви), данные в развитии и репрезентирующие основные образы сюжета, порождают производные соединения, создавая системность лейтмотивов. Ее суть в том, что музыкальные темы взаимосвязаны между собой образно, интонационно и отражают этапы драматургии кинопроизведения.

Этот процесс схематично представлен в таблице 23 (см. таблицу 23).

Таблица 23.

Система музыкальных лейттем фильма «Анна Каренина»

(реж. Дж. Райт, комп. Д. Марианелли)

Лейттема русской души	Лейттема любви
Производные соединения	
Лейттема взаимоотношений Левина и Кити	Комплекс тематических элементов, образованных от лейттемы любви
Общность: 1. Солирование ритмической формулы. 2. Ключевая интонация – нисходящее поступенное движение от V к I ступени.	Общность: 1. Хроматическое опевание V ступени минора. 2. Интонация малой сексты (V-I) ступени. 3. Движение по звукам тонического квартсектаккорда. 4. Жанр вальса. 5. Опора на хореическую интонацию.
Что объединяет две группы тем:	
1. Используется принцип вариационного (тембровое и фактурное развитие) и вариантного преобразования тем (изменения на уровне мелодического прорастания попевок). 2. Образная трансформация тематизма в процессе развития. 3. Опора на первичные жанры.	

Д. Марианелли широко использует шумовые эффекты: звук поезда, шелест веера, переходящий в топот лошадиных копыт. Звуки едущего поезда можно также назвать основным шумовым лейтмотивом, сопровождающим историю Анны и появляющимся в кульминационные или связующие моменты.

Данную экранизацию сложно отнести к определенному драматургическому типу, так как форма театральной постановки сглаживает конфликтность, но все же фильм обладает практически всеми признаками конфликтно-драматического типа. Краткая, но насыщенная событиями экспозиция (конфликт в семье Стивы – импульс к приезду Анны и ее знакомству с Вронским,

обрисовка персонажей и их взаимодействия – Левин, Кити, Щербацкие, Вронский, мать Вронского и т.д.). Завязка в начале действия – знакомство Анны с Вронским (00.17.27). Затем длительное развитие с множественными кульминациями: танец Анны и Вронского (00.27.16), их любовная сцена (00.47.48), эпизод скачек (00.59.37), встреча Анны и Вронского после разлуки (01.30.55), Анна встречается с сыном после разлуки (01.33.54), сцена в театре (01.38.05). Развязка – гибель Анны (01.52.38) – не является конечной точкой произведения, за ней следует эпилог, в которой завершаются линии Левина и Кити, Стивы и Долли, Каренина и детей.

Таким образом, экранизация Дж. Райта представляет собой уникальный образец сочетания текста романа, театральной постановки, принципов оперы и балета. В этом фильме важнейшим инструментом является музыка, ставшая не только полноправным, но и ведущим участником действия. Постмодернистская эстетика позволила посмотреть на известную историю под другим углом. Гротеск и ирония обнажили главные проблемы в отношениях персонажей, позволили по театральному утрированно и однозначно изобразить их характеры.

Композитор Д. Марианелли сочинил саундтрек, опираясь на русский фольклор, избрав одной из главных музыкальных тем песню «Во поле береза стояла» (лейттема русской души), а также – на салонную музыку XIX века, в стиле которой создана лейттема любви. Это сочетание позволило сопоставить русский колорит и музыкальный мир аристократии. Из двух лейттем интонационно «вытекают» все последующие, что указывает на системный принцип лейттематизма. Он позволяет объединить некоторые элементы драматургии и организовать действие, связывает образы и смыслы, создает необходимые ассоциации. Лейттемы, на которых строится аудиоряд киноверсии, трансформируются темброво и интонационно. Они проходят контрапунктом или только по очереди.

Балканские мотивы, присутствующие в массовых сценах, в синтезе с визуально-вербальным рядом создают с одной стороны отсылку к условно славянскому колориту, с другой – эффект комического, иллюстрируя несерьезность, даже некоторую абсурдность действия за счет смыслового контрапункта, сочетающего исполнительскую интерпретацию с экранным действием. Широкое применение тембра аккордеона, который ассоциируется с бытовой народной музыкой славянских народов, добавляет черты национальной принадлежности и противопоставляется музыке аристократов, исполняемой инструментами симфонического оркестра. Сочетание скрипки, аккордеона и духовых инструментов, в основном, характерно для передачи комедийного подтекста. Серьезные чувства и события переданы через тембры скрипки, фортепиано, виолончели, струнного оркестра. Отсутствие фонового аудиоряда, идеальная синхронность с действием позволяет сделать вывод о его первичности, что лишь подчеркивает важность саундтрека для выражения режиссерских идей и его драматургическую значимость.

3.3. Музыка как средство создания кульминаций*

Кульминация является важной частью драматургического процесса, раскрывающей основной конфликт произведения, характеры и мотивы поступков героев. По определению Т. Шак, «в художественном фильме кульминация – это главное событие или перелом в действии, эпизод, в котором достигается наивысшее напряжение, наиболее концентрированно выражается идея драма-

* В тексте данного параграфа использованы ранее опубликованные автором материалы [13]

тургического замысла» [190; с. 226-227]. Музыка, сопровождающая кульминацию, не всегда замечается зрителем, но именно благодаря ей кульминация становится ярче, убедительнее и эмоциональнее. С отсутствием саундтрека кульминационный фрагмент утратит свою остроту, а с изменением звука трансформируется и смысл действия.

В романе «Анна Каренина» можно выделить несколько сцен и сюжетных мотивов, выполняющих роль кульминаций. В их числе: сцена бала, любовная сцена, сцена скачек, попытка суицида Вронского, встреча Анны и Вронского после разлуки, встреча Анны с сыном, вопреки запрету мужа, появление Анны в театре и осуждение ее светским обществом, гибель Анны.

Отметим, что не во всех экранизациях романа данные сцены кульминационные.

В качестве аналитического материала в данном параграфе будут рассмотрены фрагменты из следующих киноинтерпретаций «Анны Карениной» с точки зрения выявления роли музыки как средства создания кульминаций (см. таблицу 24).

Таблица 24.

Перечень экранизаций, отобранных для анализа роли музыки
в создании кульминаций

Название фильма	Страна, год создания, автор, режиссер, композитор
«Анна Каренина»	США, 1935, реж. К. Браун., композитор Г. Стотхарт
«Анна Каренина»	Великобритания, 1948, реж. Ж. Дювивье, комп. К. Ламберт
«Анна Каренина»	СССР, 1953, реж. Т. Лукашевич, музыка П. Чайковского
«Запретная любовь»	Аргентина, 1958, реж. Л. С. Амадори, комп. Т. Рибера
«Река любви»	Египет, 1960, реж. Э. Зульфикар, комп. А. Райдер
«Анна Каренина»	Великобритания, 1961, реж. Р. Картье, музыка: М. Глинка, А. Львов, Дж. Верди
«Анна Каренина»	СССР, 1967, реж. А. Зархи, комп. Р. Щедрин
«Анна Каренина»	США, 1985, реж. С. Лэнгтон, комп. П. Говерс
«Анна Каренина»	США, 1997, реж. Б. Роуз, музыка: П. Чайковский, С. Рахманинов, С. Прокофьев
«Анна Каренина»	(Великобритания, 2000, реж. Д. Блэр, комп. Дж. Кин
«Анна Каренина»	(Россия, 2009, реж. С. Соловьев, комп. А. Соловьева)
«Анна Каренина»	Великобритания, 2012, реж. Дж. Райт, комп. Д. Марианелли
«Анна Каренина»	Италия, Испания, Германия, Франция, 2013, реж. К. Дюге, комп. А. Фрулио

«Прекрасная ложь»	Австралия, 2015, реж. Г. Айвин, П. Сэлмон, комп. А. Джон
«Анна Каренина. История Вронского»	Россия, 2017, реж. К. Шахназаров, комп. Ю. Потеенко

В рассматриваемых киноверсиях присутствуют лейтмотивы, передающие определенные чувства или психологические состояния персонажей. «Музыке в структуре эфирных произведений благодаря ее способности передавать настроение часто отводится роль внутреннего монолога» [64; с. 53]. При опоре на вербально-визуальный ряд, а также при анализе саундтрека, каждому лейтмотиву было дано название, соответствующее его назначению. Лейтмотивы выражаются разными музыкальными средствами, авторской музыкой или цитатой классических произведений.

Кульминации проанализированы и классифицированы по принципам, предложенным в монографии Т. Шак [190; с. 226-234], то есть обозначены по трем критериям: местоположению в форме (кульминация-источник, кульминация в точке золотого сечения, кульминация-эпилог, множественные кульминации – волновой принцип развития или кульминация различных драматических линий), по эмоционально-выразительному фактору (лирическая, драматическая, психологическая, трагическая, комическая, эксцентрическая, трагикомическая), по музыкально-языковым средствам создания кульминации (на основе репрезентации того или иного элемента музыкального языка: динамическая, тихая смысловая, созданная средствами мелодии / метроритма / гармонии / через взаимодействие всех средств выразительности / колоритом звучания (сонор) или шумовыми эффектами; созданная средствами характеристики через первичные жанры; кульминация на музыкальной цитате; кульминация, основанная на взаимодействии и наложении разных тем) [190; с. 227-229].

Танец Анны и Вронского на балу – кульминация-источник по местоположению в форме; драматическая – по эмоционально-выразительному фактору; динамическая – по музыкально-языковым средствам создания. В ней чаще, чем в остальных фрагментах киноверсий, используются цитаты классической

музыки:

– мазурка из II действия оперы «Иван Сусанин» М. Глинки – в киноинтерпретациях К. Брауна (00.21.06) и Р. Картье (00.18.59)⁵¹;

– «Вальс-фантазия» М. Глинки – в фильме Ж. Дювивье (00.21.24). В начале вальса показана Кити, которая сидит одна, а, когда на экране появляются танцующие Анна и Вронский, звучит минорный драматичный фрагмент, что демонстрирует важность и судьбоносное значение танца;

– «Императорский вальс» И. Штрауса – в фильме Л. С. Амадори (00.20.51). Следует отметить, что с этого момента тема вальса становится лейт-темой любви;

– мазурка из балета Л. Делиба «Коппелия» (00.28.00) – в киноверсии С. Лэнгтона;

– вальс из балета «Лебединое озеро» П. Чайковского (00.16.14) – в фильме Б. Роуза.

В различных экранизациях в данной кульминации звучит авторская музыка:

– в фильме Э. Зульф리카ра (композитор А. Райдер) – оркестровый вальс с восточным колоритом⁵² (00.50.03);

– в киноинтерпретации А. Зархи (композитор Р. Щедрин) стремительная музыка вальса, характеризующая чувства Кити (00.21.09), передает эмоциональное состояние Анны и Вронского, атмосферу блестящего бала;

– в экранизации Д. Блэра (композитор Дж. Е. Кин) Анна и Вронский танцуют два танца – лирический вальс (00.29.34) и задорную мазурку (00.30.09);

– в фильме С. Соловьева (композитор А. Соловьева) танец Анны и Врон-

⁵¹ В экранизации Р. Картье Анна не танцует с Вронским на балу, а разговаривает в соседней комнате. Звучащая внутрикадровая танцевальная музыка не отражает их чувств и поведения.

⁵² В отличие от других киноинтерпретаций, герои танцуют не в зале среди гостей, а вдвоем в саду.

ского показан в реальном времени (00.22.57) под музыку вальса, по стилю несколько напоминающую Вальс из музыки к драме М. Лермонтова «Маскарад» А. Хачатуряна. Затем их танец показан глазами Кити. Замедленная съемка отображает оцепенение Кити (00.23.28), которая не может поверить в предательство Анны. В это время звучит вальсовый аккомпанемент у духовых, фортепиано, пиццикато струнных. Переход в высокий регистр осуществляется с помощью гаммообразных пассажей фортепиано;

– в киноинтерпретации Дж. Райта (композитор Д. Марианелли) – лейт-тема любви (00.27.16) – незатейливый минорный вальс с мелодикой в духе сентиментального романа. Посреди танца темп замедляется, музыка становится закадровой, выражая чувства героев. Солирует скрипка, они танцуют наедине (режиссер показывает, что Анна и Вронский настолько увлечены друг другом, что не замечают окружающих). Постепенно темп музыки и танца героев ускоряется, усиливается динамика, аккомпанемент вальса имитирует шум и ритм колес поезда, мелодию исполняет духовой оркестр. На кульминационной точке раздается гудок поезда как предзнаменование трагического финала (Анна при этом в витраже видит несущийся на нее поезд);

– в киноверсии К. Дюге (композитор А. Фрулио) аудиоряд в кульминации состоит из нескольких элементов. Внутрикадровая музыка – вальс (00.21.50), напоминающий Вальс из музыкальных иллюстраций к повести А. Пушкина «Метель» Г. Свиридова. Во время танца внутрикадровая музыка заглушается закадровой, отражающей чувства героев (00.22.19), приводящей от лирики к апофеозу. Когда танец заканчивается, и Анна видит потрясенное лицо Кити (00.23.15), кульминация завершается жалобными ламентными интонациями;

– в фильме К. Шахназарова (композитор Ю. Потеенко) – двухтемный вальс (00.21.58): одна тема исключительно танцевальная, вторая – лирико-драматическая, выражающая чувства Анны и Вронского.

В киноинтерпретациях Т. Лукашевич, Г. Айвина и П. Сэлмона эта сцена отсутствует.

Любовная сцена Анны и Вронского по местоположению в форме – кульминация в точке золотого сечения, по эмоционально-выразительному фактору – лирическая (в киноинтерпретации А. Зархи – драматическая и психологическая), по музыкально-выразительным средствам создания – динамическая, в фильме К. Брауна и Ж. Дювивье – тихая смысловая.

В некоторых экранизациях данная сцена заменена намеком на нее:

- К. Браун в своей киноверсии заменил любовную сцену признанием Анны в любви Вронскому (00.35.37), которое иллюстрирует лейтмотив любви;

- в фильме Ж. Дювивье сцена пропущена в визуальном и вербальном плане, она сделана исключительно с помощью музыки. Анна возвращается домой и готовится ко сну (00.49.33; 00.50.22), эти действия сопровождает ее лейттема, звучащая неопределенно, переходя из минора в мажор и обратно, показывая смятение героини. Когда Анна засыпает, ее освещенное лицо счастливо и задумчиво, звучит лейтмотив любви, объясняющий зрителю, что Анна перестала сопротивляться своим чувствам;

- в фильме Л. С. Амадори собственно любовной сцены нет, но есть фрагмент, где Анна приходит к Брауну и дальнейшие события указывают, что это стало переломным моментом в их отношениях и жизни Анны (00.45.53). Звучит лейттема любви в романтической джазовой версии. Последующая сцена, показывающая идиллическую картину счастья влюбленных на природе (00.47.19), приводит к яркой кульминации средствами музыки: лирический вариант вальса (лейттемы любви).

В киноверсии Р. Картье сцена сближения Анны и Вронского озвучивается исключительно внутрикадровой музыкой (сцена в ресторане) – танцевальной, исполняемой скрипкой (00.35.58), затем цыганской (00.38.19).

В киноинтерпретации К. Дюге во время любовной сцены слышится лирическая оркестровая музыка в умеренно подвижном темпе с репликами виолончели (01.00.09). Но гораздо драматичнее воспринимается кульминация, предшествующая этой сцене, когда Анна решается идти к Вронскому и убегает из

дома (00.59.12). Примечательно, что доносится тот же кульминационный музыкальный фрагмент, что и на балу во время танца Анны (00.22.19), так же оканчиваясь ламентными интонациями, когда Анна оборачивается на дом мужа в последнем мимолетном сомнении (01.00.05).

У А. Зархи любовную сцену сопровождает лейтмотив страсти (00.38.27). Он представляет собой диссонансную тревожную музыку. Сцена снята в красных тонах, но именно с помощью аудиоряда зритель понимает: сближение героев – это не счастливая страница их отношений, а судьбоносное событие, разделившее их жизнь на до и после. Оно отделяет Анну от семьи и ставит ее отныне вне закона светского общества. Примечательно, что музыка обрывается выстрелом – начинается эпизод охоты Стивы и Левина. В фильме С. Лэнгтона любовная сцена также показана с точки зрения трагизма ситуации для Анны (00.49.26). Драматично и печально звучит лейттема судьбы, пока Анна еще сомневается, но уже не может сопротивляться искушению.

В ленте Г. Айвина и П. Сэлмона (1 серия, 00.49.20) в данной сцене аудиоряд начинается ритмом ударных инструментов, далее – электронная музыка, создающая тревожную атмосферу запретной страсти.

У Дж. Райта в любовной сцене (00.47.48) ярко и драматично проходит лейттема страсти (солирует виолончель), переходящая в лейттему любви (соло скрипки). Затем они соединяются полифонически. Контрастно оттеняется тембр виолончели, проводящей чувственный мотив, и трагичные реплики скрипки в высоком регистре.

В экранизации Д. Блэра данную сцену не иллюстрирует музыка, появляются лишь краткие гармонии лейтмотива судьбы Анны (00.49.46), как отсылка к трагическому финалу. У Б. Роуза (00.31.55), С. Соловьева (00.41.00) и К. Шахназарова (00.35.12) данный фрагмент не выделен как кульминационный. В киноверсии Э. Зульф리카ра любовная сцена не предусмотрена, в фильме Т. Лукашевич – отсутствует.

Сцена скачек – это драматическая кульминация. В экранизациях А. Зархи,

Б. Роуза, Дж. Райта, Л. Амадори, К. Шахназарова создана с помощью характерного метроритма, в других киноверсиях – посредством музыки или без нее.

Рассмотрим примеры создания данной кульминации с помощью метроритма:

- в фильме А. Зархи (00.50.00) музыкальный компонент отражает напряженность и развитие ситуации. В диссонансной оркестровой музыке с имитацией конных скачек главенствует ритм. Кульминация достигается благодаря соединению аудио и видеорядов с частой сменой крупных планов;

- в киноверсии Б. Роуза в сцене скачек (00.43.59) звучит музыка из разработки первой части Шестой симфонии П. Чайковского, создающая напряжение. Пунктирный ритм темы и напряженная мелодика обостряют и подводят к драматическому пику. Достигнув кульминационного момента, музыка завешается выстрелом в упавшую лошадь;

- в экранизации Дж. Райта кульминация в сцене скачек (00.59.37) создана за счет звуковых эффектов. Используется своеобразный прием: шум веера Анны переходит в стук копыт Фру-Фру. Он становится все громче, нагнетая напряжение и обрывается криком Анны в момент падения Вронского;

- в киноинтерпретации Л. С. Амадори звучит яркая маршевая музыка с характерным пунктирным ритмом – лейттема Брауна (00.53.29), обыкновенно сопровождающая в фильме сцены поло, затем она становится печальной и тревожной, когда падает Браун (00.56.38);

- у К. Шахназарова (00.38.19) сцена скачек не выделена как кульминация, хотя остигатный ритм у контрабасов, затем сплошной «оглушающий» звук создает эффект напряжения, но кульминации не происходит, музыка неожиданно прерывается, а падение Вронского и реакция Анны происходят без участия музыкального компонента.

В фильме К. Дюге сцена скачек музыкально насыщена и драматична (01.20.00). Напряженная музыка оркестра сопровождает решительный момент

в скачках – падение Вронского. Затем (01.21.39) аудиоряд сопровождает повороты событий сцены: Вронский прощается с лошастью – звучание становится светлым и тихим (фортепиано), выстрел в лошадь – музыка вновь обретает драматизм.

У Д. Блэра в сцене скачек (01.03.32) создается эффект тихого шума, на фоне которого слышны краткие мелодические реплики подготовленного фортепиано, на фоне – скрипки, создающие *crescendo*. Напряженная музыка заканчивается с падением Вронского. Остается лишь звук подготовленного фортепиано, похожий на продолжительный женский крик или сирену.

В фильме С. Лэнгтона динамически насыщенный трагический аудиоряд начинается с момента падения Вронского (01.03.15). Он передает эмоции героев. Музыка начинает звучание в нижнем регистре, с развитием событий переходя в более высокий. В данной сцене (01.24.26) в киноинтерпретации Э. Зулфикара звучит резкая диссонансная музыка. В экранизации С. Соловьева данную сцену (00.47.56) сопровождает оркестровая тема, стилизованная под романтизм, которая, развиваясь ведет к кульминации.

У Т. Лукашевич данный фрагмент озвучен только внутрикадровым аудиорядом: веселый марш перед началом скачек (00.41.32) и медленный вальс (00.47.47) в исполнении духового оркестра после падения Вронского. Саундтрек помогает иллюстрировать происходящие события, но не передает чувств героев.

Сцена скачек не передана музыкой в киноверсиях К. Брауна и Ж. Дювивье. В фильме Р. Картье падение Вронского не сопровождается музыкой, лишь в момент, когда он поднимается, начинает звучать гимн «Боже, царя храни» (00.48.52), знаменующий окончание скачек. В экранизации Г. Айвина и П. Сэлмона данная сцена отсутствует.

Попытка суицида Вронского – это психологическая кульминация по эмоционально-выразительному фактору, созданная через взаимодействие всех средств выразительности.

В фильмах К. Брауна, Л. Амадори, Э. Зульфикара, Р. Картье, С. Лэнгтона, Дж. Райта, Г. Айвина и П. Сэлмона момент суицида Вронского отсутствует; в экранизациях Т. Лукашевич (01.40.43) и С. Соловьева (01.14.38) – не иллюстрирована музыкой; К. Шахназаров не выделил суицид Вронского как кульминацию (01.07.35). В киноленте Ж. Дювивье сцену (01.21.50) сопровождает медленная оркестровая музыка в нижнем регистре, обрывающаяся на пике драматизма.

В экранизации А. Зархи (01.27.13) медные духовые и ударные инструменты имитируют звуки выстрелов, треугольник – бой часов и колокольный звон. Сразу после выстрела Вронского слышится пение хора, начинается следующая сцена. В киноинтерпретации Б. Роуза внутреннее состояние Вронского передает трагическая тема из четвертой части Шестой симфонии П. Чайковского (01.02.08), которая в фильме выступает как лейтмотив смерти.

В киноадаптации Д. Блэра попытка суицида Вронского иллюстрируется тембром подготовленного фортепиано (01.50.24). В фильме К. Дюге – трагической оркестровой музыкой (01.58.53).

Встреча влюбленных после болезни Анны – лирическая кульминация. В отношениях Анны и Вронского данный фрагмент является одним из важнейших.

В киноверсии К. Брауна он озвучен романтической темой, в которой появляются низкие угрожающие звуки (00.52.54), затем – романтическая романсовая мелодия лейтмотива любви (00.53.20). В киноверсии Ж. Дювивье сцену (01.29.22) сопровождает яркая апофеозная музыка в стиле хэппи-эндов в голливудских фильмах. В киноадаптации К. Дюге во время встречи влюбленных (02.11.43) звучит лирическая музыка, развивающаяся в восторженную и мелодраматичную, уже звучащая в кульминациях в сцене бала (00.22.19) и сцене бегства Анны из дома (00.59.12). В фильме Л. Амадори данная сцена сопровождается лирической оркестровой музыкой (01.08.26).

В фильме Б. Роуза сцена встречи (01.02.08) одна из самых ярких и запоминающихся, в том числе, благодаря музыке П. Чайковского – лейттемой любви, представленной побочной партией из первой части Шестой симфонии. Примечательно, что это – самое кульминационное проведение лейттемы в данной киноинтерпретации.

В киноверсии Дж. Райта сцену (01.27.09) сопровождают лейттемы страсти и любви, проходящие полифонически, таким образом саундтрек такой же, как и в любовной сцене. По мере того, как Анна подбегает к карете, в которой находится Вронский, музыка «оживает», расцветается подголосками, звук становится ярче.

В киноленте К. Шахназарова сцена иллюстрирована лейттемой любви – грустной лиричной мелодией фортепиано и струнных синтонацией нисходящей уменьшенной кварты (01.18.03). У А. Зархи эпизод строится на тревожной мелодии лейттемы судьбы (01.36.29). В фильме С. Соловьева (01.20.25) – на лейттеме страдания. В экранизации Э. Зулфикара момент встречи сопровождает лирическая оркестровая мелодия. (01.30.22).

В экранизациях Д. Блэра, Г. Айвина и П. Сэлмона музыка в данной сцене отсутствует. В фильмах Р. Картье и С. Лэнгтона этого фрагмента нет.

Сцена Анны с сыном – одна из самых трогательных кульминаций сюжета. В ней показана материнская любовь Анны и тоска по сыну, разрушающая ее. Эта кульминация относится к психологическим и тихим смысловым.

В фильме Б. Роуза звучит «Ныне отпускаеши...» из «Всенощного бдения» С. Рахманинова (01.15.40). Тихое хоровое пение религиозного текста подчеркивает святость материнской любви.

В киноверсии Р. Картье эпизод встречи Анны с сыном иллюстрирован печальной оркестровой музыкой (01.17.40). В киноверсии Г. Айвина и П. Сэлмона (6 серия, 00.43.42) – звучит электронная музыка, эффект тихого шума. В киноленте Д. Блэра – тревожный тембр подготовленного фортепиано, отражающий нервное напряжение матери (02.35.40).

В экранизации С. Лэнгтона встреча Анны с сыном несколько изменена (01.48.22). Анна приходит к Каренину просить о разводе, получив отказ, уходя, она встречает сына. В фильме Э. Зюльф리카ра этот эпизод также претерпевает изменения: Наваль издала смотрит на сына, играющего в поезд, подаренный ей (01.59.43). Звучит лейттема любви в исполнении уда.

В киноленте Л. Амадори, когда Анна приходит к спящему сыну, звучит нежная скрипичная мелодия (01.15.00), которая становится трагичной, когда Анна вынуждена уйти (01.17.03). В фильме Ж. Дювивье в сцене встречи с сыном (01.44.22) в аудиоряде слышны интонации лейттемы Анны, переходящие в лейтмотив любви к сыну; появление Каренина знаменуется ярким драматическим *sf* у медных духовых инструментов, появляется лейттема Анны. В киноинтерпретации К. Брауна звучит лейтмотив любви к сыну – ласковая оркестровая музыка с нисходящими секстами (01.19.17). В киноверсии К. Шахназарова данная сцена отображается светлым и нежным проведением лейттемой любви (01.20.16), в фильме С. Соловьева – тревожным звучанием лейттемы страдания (01.22.59).

В экранизации Дж. Райта Анна Каренина идет к сыну в сопровождении яркой драматичной музыки, изложенной, преимущественно, струнными и медными духовыми инструментами, отображающей ее решимость (01.33.54). Во время встречи матери и сына слышен минималистичный лейтмотив неизвестности перед будущим, сплетенный с темой нравственной чистоты (01.34.38). Но, когда Анна замечает мужа (01.35.28), трагичность повторного ухода главной героини от любящей семьи иллюстрирует скорбный вариант лейттемы любви.

В киноинтерпретации К. Дюге Анна торопится к сыну во время драматического звучания лейттемы любви Анны (02.28.40). Во время их встречи слышна лирическая тема фортепиано и струнных (02.29.25), которая становится печальной, когда Анне приходится расстаться с сыном (02.30.53). В киноверсиях А. Зархи (01.46.25) и Т. Лукашевич (02.19.15) в данной сцене

саундтрек отсутствует.

Появление Анны в театре, вызвавшее бурю негодования в светском обществе и, как следствие, психологический перелом, который становится трагическим для Анны Карениной – драматическая и психологическая кульминация по эмоционально-выразительному фактору, по музыкально-языковым средствам – кульминация на музыкальной цитате. Исключением является сцена в киноверсии Дж. Райта (01.38.05), построенная на оперном дуэте, в котором вокалисты (мужчина и женщина) поют арию с текстом первого признания Анны и Вронского (00.32.10). Интересно показано лицемерие публики: она рукоплещет действующим лицам на сцене, но возмущена любовью Анны Карениной.

Примечательно, что в нескольких киноинтерпретациях звучат фрагменты из оперы Дж. Верди «Травиата»:

- дуэт Виолетты и Альфреда (экранизации Т. Лукашевич, 02.07.22; А. Зархи, 01.51.09);
- «Застольная песня» (фильм Л. С. Амадори, 01.22.34);
- ария Виолетты из I действия (киноверсии Р. Картье, 01.11.26; С. Соловьева, 01.26.42). При этом в экранизации Р. Картье кульминации во время звучания музыки не происходит: отторжение Анны обществом показано без аудиоряда, не слишком болезненно и решаяще для нее. Выбор сцены из «Травиаты» не случаен, образ падшей женщины символичен для интерпретации сюжета «Анны Карениной».

В некоторых киноадаптациях романа в сцене в театре используются фрагменты из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» (как наиболее приближенный ко времени романа российский оперный репертуар):

- хор и пляска крестьян (киноверсия К. Брауна, 01.04.43). На фоне беззаботной задорной музыки происходит отторжение Анны высшим обществом;
- сцена письма (фильм Ж. Дювивье, 01.52.03). Как и онегинская Татьяна, Анна тяготится своим неопределенным положением;

– фрагмент сцены письма «Кто ты, мой ангел ли хранитель...» (экранизация Б. Роуза, 01.20.20). В отличие от событий данной сцены в романе и других киноадаптациях, Анна следует совету Вронского и остается дома. Но музыка из театра как наваждение преследует Анну.

В фильме Д. Блэра Анна вместо театра идет в салон Бетси Тверской (02.38.09), именно там она осознает свое изгнание. Драматичное действие оттеняет музыка Вальса №7 *cis-moll* (соч.64 №2) Ф. Шопена.

В киноверсии К. Шахназарова в театре звучит каватина Нормы «Casta Diva» из оперы В. Беллини «Норма» (01.28.48). На фоне оперной арии, в которой Норма просит богиню о мире, в театре происходят драматические события: публика проявляет возмущение по поводу появления Анны, а Вронский не поддерживает ее.

Данная сцена отсутствует в киноверсиях Э. Зюльфикара, С. Лэнгтона и К.Дюге. В фильме Г. Айвина и П. Сэлмона музыка в данном фрагменте (4 серия, 00.29.13) отсутствует.

Сцена гибели Анны – кульминация-эпилог по местоположению в форме, трагическая – по эмоционально-выразительному фактору, динамическая – по музыкально-языковым средствам создания кульминации. Анна Каренина принимает решение свести счеты с жизнью и приводит его в действие. В некоторых киноверсиях, однако, Анна гибнет случайно, не понимая, что делает. В данной сцене широко используются шумовые эффекты (звуки поезда).

Саундтрек в данной кульминации, можно условно разделить на три подхода: оркестр имитирует звук и движения приближающегося поезда; выражение трагедии Анны, ее эмоции; смешанный.

Первого подхода в сцене гибели Анны придерживались в следующих киноинтерпретациях:

– фильм К. Брауна (01.25.53): музыка Г. Стотхарта имитирует движение ускоряющегося и приближающегося поезда, приводит к кульминации;

– киноверсия Ж. Дювивье (02.11.10): сцена не сопровождается музыкой,

используются лишь шумовые эффекты – звуки набирающего скорость поезда;

– кинолента Э. Зюльф리카ра (02.17.32): музыка А. Райдера создает потрясающий сознание зрителя психологический эффект. Сделано это с помощью яркой, усиливающейся резко диссонансной музыки, которая, как и поезд, словно надвигается с экрана. Оркестр имитирует движение поезда. Резко слышен повторяющийся сигнал о прибытии поезда, голос сына громко зовет Наваль, наконец, слышен крик Наваль;

– киноадаптация Р. Картье (01.44.18): оркестровая музыка в исполнении, преимущественно, медных духовых инструментов.

Таким образом, можно сделать вывод, что данного подхода придерживались в ранних киноинтерпретациях (1935, 1948, 1960, 1961 гг.), делая акцент на грозной бездушной силе, уничтожившей отчаявшуюся женщину.

Второго подхода в озвучивании сцены гибели Анны придерживались в следующих киноверсиях:

– фильм Л. С. Амадори (01.31.37): трагическая мелодия с интонациями лейттемы любви;

– киноадаптация С. Лэнгтона (02.13.16): музыка, основанная на лейттеме судьбы. Примечательно, что в данной киноинтерпретации Анна бросается под поезд на глазах Вронского, который не успевает ее спасти. Саундтрек в данном случае отражает не только горестные чувства Анны, но и ужас, отчаяние Алексея;

– кинолента Б. Роуза (01.32.57): когда затуманенное сознание Анны возвращает ее к воспоминанию из детства и она шагает под поезд, звучит заключительная тема из финала Симфонии №6 П. Чайковского, выступающая в фильме как лейттема смерти;

– экранизация С. Соловьева: в сцене сначала проходит видоизмененный лейтмотив любви (01.49.44), затем – лейттема страдания (01.50.11);

– фильм Дж. Райта (01.52.38): в данной кульминации появляется лейттема гибели, представляющая собой тематически переосмысленную лейттему

любви;

- киноинтерпретация К. Дюге (02.51.29): кульминация строится на лейт-теме любви Анны;

- киноадаптация Г. Айвина и П. Сэлмона (6 серия, 00.53.39): медленная песня с гитарным аккомпанементом. После гибели Анны, вероятно, относящи-ся к душевному состоянию Скита (Вронского) несколько раз слышатся слова: «Я все еще в тюрьме, если ты во всех моих мыслях».

Смешанный подход в озвучивании данной сцены применили в двух экра-низациях:

- киноверсия А. Зархи (02.15.55): лейттема судьбы (яркое проведение медных духовых инструментов) и лейтмотив смерти (ритм) «вплетены» в пар-титуру оркестра, имитирующего движение рокового поезда;

- фильм Д. Блэра (03.30.46): лейттема судьбы, в мелодии которой появля-ются звуки, имитирующие гудок поезда.

В киноадаптации К. Шахназарова не показана сцена гибели Анны как та-ковая. Кульминация происходит в момент, когда она с прислугой едет на вок-зал (01.57.47) и с ненавистью говорит о Вронском. Данная сцена максимально насыщена звуком: используются шумовые эффекты грохота колес повозки, ржания лошадей; воспроизводится тематически переосмысленный лейтмотив неизвестности перед будущим с интонациями лейтмотива страдания. Воз-можно, момент смерти Анны Карениной не показан из-за высказанного Врон-ским в финале экранизации предположения, что она на самом деле не погибла.

В фильме Т. Лукашевич данная сцена (02.37.10) музыкой не иллюстриро-вана.

Таким образом, в рассмотренных киноинтерпретациях музыкальный ком-понент оказывает большое влияние на создание кульминации и их смысл. При-мечательно, что именно музыка отражает особенности восприятия создате-лями фильма кульминационных точек истории об Анне Карениной: «...звук — та область кинотворчества, где автор может наиболее точно выразить свое

субъективное отношение к "видимому миру"» [114; с. 10]. Аудиоряд помогает добиться наиболее острого восприятия зрителем экранного действия. Подводя к кульминации, создатели фильма используют совокупность визуальных, вербальных и звуковых эффектов, которые при удачном сочетании воздействуют на зрителя, вызывая его психологический отклик. «Вместе с тем звук в сочетании с киноизображением, безусловно, способствует более полному художественному воссозданию действительности, чем только одно изображение» [120; с. 228]. Не отдавая себе отчета, зритель настраивается на нужный режиссеру лад, воспринимая кульминации действия в том настроении, которое транслируется.

Подведем итог анализа драматургической роли музыки в кульминациях. Практически во всех фильмах присутствуют главные кульминации сюжета, но они сделаны различно.

Танец Анны и Вронского на балу – кульминация-источник – как одна из важнейших, есть во всех анализируемых экранизациях, за исключением фильмов Т. Лукашевич, Г. Айвина и П. Сэлмона. В данном фрагменте чаще остальных используются цитаты классической музыки для создания атмосферы эпохи. В киноверсиях К. Брауна, Р. Картье и С. Лэнгтона герои танцуют мазурку, что соответствует сюжету романа, в других фильмах танцем, сблизившим Анну и Вронского, стал вальс; в киноверсии Д. Блэра герои танцуют вальс и затем мазурку. Музыка, преимущественно, внутрикадровая, но в некоторых фильмах к ней добавлена закадровая, отражающая чувства героев во время танца (киноадаптации С. Соловьева, Дж. Райта, К. Дюге).

Любовная сцена Анны и Вронского – кульминация в точке золотого сечения – есть в большинстве экранизаций, но, особенно в ранних киноверсиях, не обладает достаточной драматической силой, так как представлена достаточно завуалированно. В экранизации Э. Зульф리카ра любовная сцена не предусмотрена сюжетом. Тихой кульминацией она предстает в фильмах К. Брауна и

Ж. Дювивье. В некоторых фильмах любовная сцена не выделена кульминацией (киноадаптации Б. Роуза, С. Соловьева, К. Шахназарова). Наиболее драматично данная кульминация представлена в киноверсиях А. Зархи, Дж. Райта, К. Дюге, Г. Айвина и П. Сэлмона.

В эпизоде скачек важным звуковым элементом стал ритм. В сцене широко используется пунктирный ритм, шумовые эффекты. Характерный метроритм как основа кульминации выступает в киноверсиях Л. Аматори, А. Зархи, Б. Роуза, Дж. Райта, К. Шахназарова. В фильме Дж. Райта звуковое сопровождение построено исключительно на шумовых эффектах (шум и треск от веера Анны превращается в стук копыт).

Кульминационная сцена попытки суицида Вронского представлена не во всех анализируемых фильмах. Выделена как кульминация и сопровождается музыкой, наполняющей ее мрачной безысходностью и трагизмом в киноинтерпретациях Ж. Дювивье А. Зархи Б. Роуз Д. Блэр К. Дюге. Данная сцена – один из немногих фрагментов фильма, в котором уделяется внимание чувствам Вронского.

Встреча влюбленных после болезни Анны – лирическая кульминация, в которой в отдельных киноинтерпретациях звучат основные лейттемы (любви – в фильмах К. Брауна, Б. Роуза, Дж. Райта, К. Шахназарова; страдания – С. Соловьева; судьбы – А. Зархи). Отметим, что в киноверсии К. Дюге в данной кульминации саундтрек идентичен кульминационным сценам танца Анны и Вронского на балу и любовной сцены.

Сцена, в которой Анна приходит к сыну, в большинстве киноадаптаций сделана как тихая смысловая кульминация. Музыка в ней отражает либо тоску разлученных матери и сына (фильмы Э. Зульф리카ра, Р. Картье, А. Зархи, Д. Блэра, С. Соловьева, Г. Айвина и П. Сэлмона), либо нежность их любви (фильмы К. Брауна, Ж. Дювивье, Л. С. Аматори, К. Шахназарова). В киноадаптации С. Лэнгтона данная кульминация – трагическая, в фильмах Дж. Райта и К. Дюге – драматической.

Сцена в театре иллюстрируется внутрикадровой музыкой, оттеняющей драматичность переживания Анны своего отторжения обществом. Чаще всего здесь используются цитаты из опер П. Чайковского «Евгений Онегин» (фильмы К. Брауна, Ж. Дювивье, Б. Роуза), Дж. Верди «Травиата» (фильмы Р. Картье, Л. Амадори, А. Зархи, С. Соловьева). Авторская музыка вводится только в киноверсии Дж. Райта.

Гибель Анны – кульминацией-эпилогом. Аудиоряд отображает ужас происходящего (фильмы Э. Зульф리카ра, А. Зархи, С. Лэнгтона) и трагедийность (остальные киноинтерпретации, кроме фильма Т. Лукашевич, в котором данная сцена не имеет музыкального компонента, и фильма К. Шахназарова, где в кульминации показано, что Анна едет на вокзал, но ее самоубийство остается за кадром). Можно отметить различные подходы в озвучивании сцены: звуковое изображение приближающегося поезда (киноверсии К. Блэра, Ж. Дювивье, Э. Зульф리카ра, Р. Картье), отображение трагедии Анны (экранизации Л. С. Амадори, С. Лэнгтона, Б. Роуза, С. Соловьева, Дж. Райта, К. Дюге, Г. Айвина и П. Сэлмона), смешанный – основанный на материале основных лейтмотивов и лейттем с добавлением оркестровой имитации и шумовых эффектов, изображающих поезд (фильмы А. Зархи и Д. Блэра).

Примечательно, что некоторые фрагменты экранизаций могли бы не восприниматься кульминационными, если бы не соответствующий саундтрек, обладающий эмоциональной нагрузкой и смыслом. Разумеется, важно удачное соответствие эмоциям, сцене, стилю и эпохе. Так как кульминации являются ключевыми, наиболее запоминающимися моментами фильма, музыкальный компонент в них важная и неотъемлемая составляющая, которая зачастую определяет отношение зрителя как к киноленте, так и к экранизируемой книге.

Таким образом в данной главе, посвященной драматургическим функциям музыки в киноинтерпретациях романа «Анна Каренина» обосновывается, что они выражаются через различные драматургические типы, работу с тематизмом и выстроенными кульминациям.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Роман «Анна Каренина» – сложное многогранное произведение, в котором Л. Толстой достиг небывалых высот в своем мастерстве. По сей день судьбы героев волнуют читателей всего мира, не утихают споры в интернете и телевизионных студиях, выходят новые книги и статьи, в которых авторы дают оценку поступкам и мотивам персонажей. Несмотря на эпиграф к роману «Мне отмщение, и Аз воздам», более ста сорока лет читатели осуждают Анну или, напротив, восхищаются ею. Все это свидетельствует об актуальности произведения, мотивирующей режиссеров обращаться к нему в поисках новых смыслов, отражении авторского взгляда на многогранный сюжет. «И будут ставиться новые спектакли и сниматься новые фильмы. И после каждой премьеры критики будут доказывать, что это не та Анна и не тот Толстой. Споры же о главных героях так и не закончатся, и так и не наступит всеобщее согласие в том, кто такая Анна, и кто Каренин, и вообще, о чем этот роман. Об Анне Карениной сложат новые песни, и к ней будут возвращаться снова и снова» [2; с. 208].

Анализ экранизаций показал, что практически все они в полной мере не отражают философской глубины, многоаспектности и неоднозначности литературного первоисточника. В независимости от обозначенного жанра, демонстрируется преимущественно любовная история с трагическим финалом, которая либо трогает чувства зрителя, помогая ему в восприятии романа, либо не дает новых ощущений, оставляя равнодушным из-за упрощения истории или пересказа ее с точки зрения зарубежного понимания русской ментальности.

Экранизации «Анны Карениной» рассмотрены сквозь призму смысловых преобразований сюжета и образов литературного первоисточника в отечественном и зарубежном кино, национальных особенностей, точности подачи

фабулы в ракурсе интерпретации и реинтерпретации, музыкальной составляющей романа на экране в исторической динамике.

Анализируемые киноверсии условно разделены по жанрам на несколько категорий: драма, мелодрама, драма/мелодрама. Примечательно, что в драмах акцентируется трагедийность сюжета, в мелодрамах основная часть экранного времени отдана развитию истории Анны и Вронского. В драмах/мелодрамах показан более разносторонний взгляд на сюжет и предпринимается попытка обозначить иные проблемы помимо тех, что относятся к чувствам Анны.

Функционирование музыки в экранизациях романа «Анна Каренина» имеет свои особенности и тенденции, оказывающие непосредственное влияние на восприятие фильма в целом, образов героев и событий в частности. Удачно подобранный или созданный саундтрек во многом определяет успех фильма, поскольку влияет на эмоциональную сферу зрителя, выражает общее настроение киноинтерпретации, помогает сформировать впечатления от нее. Характер музыки большинства исследуемых фильмов – лирический.

Музыка как драматургический фактор в экранизациях «Анны Карениной» рассматривается с акцентом на лейттематизм, классифицированный с разных точек зрения: 1) источника музыкального материала – авторская музыка, цитата, соединения этих принципов; 2) функций в тексте – характеристика персонажа, передача эмоционального состояния, явления; 3) средств музыкальной выразительности; 4) статичности и/или приемов развития темы; 5) методов работы с лейттематизмом в ракурсе воплощения разных типов драматургии и средств создания кульминаций.

Музыкальная характеристика персонажей – обычно та составляющая, которую зритель невольно принимает и даже порой не осознавая этого, будет руководствоваться ее в восприятии данного персонажа. Музыка влияет на образы, помогает обозначить их сокровенные чувства, помыслы, душевные качества. То, что обычно скрывается за выразительным молчанием, взглядами и диалогами, выявляет звучащая в этот момент музыка, дающая понять зрителю

душевное состояние героя, характер его чувств. Примечательно, что в исследуемых экранизациях музыкальная характеристика не диссонирует с внешней и вербальной, а дополняет и раскрывает их. При этом она сужает границы восприятия героя, делая его более однозначным, не оставляя пространства для самостоятельного зрительского толкования. Таким образом, с помощью звука диктуется воля режиссера-интерпретатора. В каждой киноленте музыкальные характеристики отличаются в зависимости от трактовки режиссера и расстановки акцентов на определенные личностные качества.

В саундтреке фильма важную драматургическую роль играет лейттематизм, создающий характеристику персонажей, отображающий их чувства, формирующий движущие силы действия. Наиболее распространенный и значительный – лейтмотив любви как музыкальное выражение главной идеи сюжета. В киноинтерпретациях, акцентирующих трагедию, главным становится лейтмотив судьбы. В большинстве киноверсий есть лейтмотивы страдания, страсти, смерти, лейтмотивы-портреты, характеризующие основных персонажей. Присутствуют и менее значительные лейтмотивы, характерные для отдельного фильма.

В качестве лейтмотивов вводятся фрагменты авторской музыки и цитаты классических произведений. Примечательно, что в лейтмотивах, основанных на цитатах, используются фрагменты из произведений русских композиторов, исключением стал лейтмотив любви, выраженный главной темой «Императорского вальса» И. Штрауса. В использовании создателями экранизаций «Анны Карениной» музыкальных цитат русского фольклора и произведений композиторов-классиков можно проследить определенную закономерность. Цитаты русской народной музыки в зарубежных киноверсиях функционируют в медиатексте для создания национального колорита, помогая ощутить его самобытность и аутентичность иностранному зрителю. В отечественных экранизациях подобные цитаты призваны, в большинстве случаев, воплотить тре-

буемый эмоциональный фон и проиллюстрировать прошедшую эпоху. Данные фрагменты чаще всего присутствуют в характеристике Левина, сценах офицерских застолий.

Цитаты классических произведений в качестве внутрикадровой музыки звучат для создания атмосферы времени, в котором происходят действия фильма, как актуальный в то время музыкальный контент. В качестве закадровой музыки – для отображения чувств персонажей средствами музыкального языка, характерного для той эпохи.

В музыкальном компоненте экранизаций романа используются аллюзии как одна из форм цитирования. Это отсылки на итальянскую песню «'O Sole Mio» (как лейтмотив любви в фильме Д. Блэра), на музыку П. Чайковского (как лейттема судьбы в киноинтерпретации С. Лэнгтона), на главную тему из увертюры к опере Дж. Россини «Севильский цирюльник» (экранизация Дж. Райта). В первом случае интонации итальянской песни в лейтмотиве любви привносит светлое лирическое настроение, контрастирующее с основным угнетающе-зловещим характером музыки. Во втором – композитор П. Говерс использовал аллюзию на стиль симфонических произведений П. Чайковского, формируя драматичный по характеру аудиоряда через воспроизведение особенностей музыкального языка симфонических произведений композитора. В третьем – параллели с музыкой Дж. Россини, созданная композитором Д. Марианелли, становится одной из форм воплощения постмодернистского подтекста данного фильма.

Музыкальный компонент во многом зависит от национальных особенностей страны, к которой принадлежат создатели фильма. Это порой способствует еще более далекому отклонению сюжета фильма от первоисточника. Стараясь сделать происходящие события и героев ближе и понятнее зрителю, приблизить к менталитету страны, режиссеры отступают от сюжета романа все дальше, получая на выходе киноинтерпретацию, мало походящую на первоисточник. Или, напротив, зарубежные режиссеры стремятся создать образ

России и ее внутреннего уклада, который порой получается нарочитым и карикатурным, а музыкальный компонент изобилует цитатами русской музыки по типу «Во поле береза стояла» и «Боже, царя храни».

Проведя классификацию лейттематизма в исследуемых киноинтерпретациях, можно сделать вывод, что большинство из музыкальных тем относятся к категориям лейтмелодия, лейтмотив-комплекс. Исключением является только лейтритм – лейтмотив смерти из киноинтерпретации А. Зархи. При этом лейтмотивы-комплексы обязательно сочетают в себе выразительную мелодию и, в основном, характерные тембральные краски. Можно сделать вывод о том, что важнейшее средство выразительности в музыкальном лейттематизме киноверсий романа – яркая узнаваемая и запоминающаяся мелодия, что коррелирует с мелодрамой как преобладающим жанром экранизаций по этому роману.

При анализе лейттематизма были определены как статичные, так и темы, данные в развитии. Трансформируемые темы-образы более отражают драматургию действия фильма, показывая развитие чувств, эмоций и эволюцию образа персонажа. Статичные – выполняют, в основном, символическую роль, отображая характер неизменным на протяжении фильма, напоминают или намекают зрителям о чувствах и эмоциях героев.

Среди исследуемых киноверсий «Анны Карениной» есть фильмы, саундтрек которых строится по принципу монотематизма. В экранизации Э. Зулфикара все музыкальные темы (Тахера, реки любви, несчастливого брака) имеют один интонационный источник – лейттему любви – основную тему фильма. Лейтмотивы и лейттемы экранизации можно представить также вариантами одной и той же темы, но с различающимися развитием, оркестровкой, характером, динамикой. Лейттема любви как интонационный источник становится важным инструментом драматургии, сопровождая, подчеркивая, подводя к кульминации. Монотематизм в данном случае помогает сделать киноверсию более цельной и подчеркнуть основную идею, берущую исток в

древнеегипетской легенде о любви, побеждающей смерть. Одним из наиболее ярких примеров активного функционирования в экранизации «Анны Карениной» является музыкальный компонент, созданный Д. Марианелли для пост-модернистской киноверсии Дж. Райта. Организованный по системному принципу лейтмотивности, звуковой ряд становится синхронным выражением духа, настроения, характера сцены, выразителем чувств персонажей и авторского мнения режиссера, расставляя требуемые акценты и подводя к смысловым кульминациям. Тематизм подвергается вариационному и вариантному преобразованию, способствует образной трансформации.

Контекстная природа киномузыки подразумевает ее основную задачу – уместность в синтетическом тексте, что делает возможным выполнение ею драматургических функций. Музыкальная драматургия в кинтоинтерпретациях «Анны Карениной» характеризуется непрерывным развитием, движущей силой которого является конфликт. Роман не относится к определенному драматургическому типу, но его экранизации, согласно подходу режиссера и расставленным акцентам, можно отнести к конфликтно-драматическому, контрастно-эпическому и смешанному (эпико-драматическому) типам. В качестве примеров приведен разбор киноверсий А. Зархии, С. Лэнгтона (конфликтно-драматический тип) с ярко выраженным конфликтом, насыщенностью событий и трагическим акцентным кульминационным финалом как разрешением конфликта; К. Шахназарова (контрастно-эпический тип), сопоставившим события русско-японской войны с историей любви Анны и Вронского, заменив конфликт ностальгией; Э. Зулфикара (смешанный тип), в которой эпическое обрамление и сюжетные вставки совмещены с конфликтным содержанием.

Музыка является одним из мощных средств создания кульминаций, благодаря которому драматизм обостряется и возрастает эффект от важного в сюжете события. Аудиоряд используется режиссерами как инструмент воздействия на зрителя, который, порой неосознанно, вызывает больше эмоций и повышает интерес к фильму.

Следует подчеркнуть отличие саундтрека телесериалов от музыкального компонента художественных фильмов по роману «Анна Каренина». Телесериалы, характеризуются более подробным воспроизведением сюжета романа, нежели кинофильм, так как должны удерживать внимание зрителей на протяжении долгого времени и вызывать чувство сопереживания и привязанности, поэтому аудиоряд в подобных версиях излишне трогательный и романтический. В начале каждой серии саундтрек вызывает нужные ассоциации и чувства, вводя зрителей в атмосферу действия. Яркими примерами данного подхода – экранизации режиссеров Г. Айвина, П. Сэлмона и К. Шахназарова.

Таким образом, музыка в киноинтерпретациях «Анны Карениной» представляет собой обширную область для изучения, которая периодически пополняется очередными фильмами. Ввиду того, насколько популярен роман, новые киноверсии не перестанут создаваться. Поэтому данное исследование может стать базой для изучения кинокомпозиторами и звукорежиссерами предшествующего опыта музыкального компонента экранизаций.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с. – Текст : непосредственный.
2. Аксенов, С. А. «Анна Каренина». После Толстого. / С. А. Аксенов. – Текст : непосредственный // Знамя. – 2010. – №2. – С. 200-208.
3. Александрова, Д. А. Анализ киноинтерпретации романа Льва Толстого «Анна Каренина» (США, 1997, реж. Б. Роуз) в контексте музыкального цитирования / Д. А. Александрова. – Текст : непосредственный // Музыка в пространстве медиакультуры : сборник материалов IX Международной научно-практической конференции / Краснодарский государственный институт культуры ; ред. кол.: Т. Ф. Шак, О. Н. Безниско. – Краснодар : КГИК, 2022. – С. 32-37.
4. Александрова, Д. А. Драматургические функции музыки в киноинтерпретации романа Л. Толстого «Анна Каренина» / Д. А. Александрова. – Текст : непосредственный // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре : сборник научных статей по материалам III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / Министерство культуры Российской Федерации, Краснодарский государственный институт культуры ; ред. кол. : С. С. Зенгин, Н. А. Гангур, Т. В. Сорокина [и др.]. – Краснодар : КГИК, 2021. – С. 146-153.
5. Александрова, Д. А. Мотивация цитирования классической музыки в кинематографе / Д. А. Александрова. – Текст : непосредственный // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 53: по материалам X Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART X». Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra (К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада) / Сара-

товская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Международный Центр комплексных художественных исследований ; ред. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2023. – С. 242-247.

6. Александрова, Д. А. Музыкальное воплощение романа Л. Толстого «Анна Каренина» в зарубежном и отечественном кинематографе: сравнительный анализ / Д. А. Александрова. – Текст : непосредственный // Сборник статей по материалам Международная научно-практическая конференция Современное искусство в дискурсе времени 28 марта 2025 г. – Москва : ИСИ. – С. 91-97.

7. Александрова, Д. А. Музыкальная интерпретация образа Анны Карениной в кино: особенности, тенденции развития / Д. А. Александрова – Текст : непосредственный // Образование и культурное пространство. – 2024. – №4. – С. 130-137.

8. Александрова, Д. А. Музыкальная характеристика образа Анны Карениной в одноименном фильме режиссера Ж. Дювивье (Великобритания, 1948) / Д. А. Александрова. – Текст : непосредственный // KANT: Social science & Humanities. – 2023. – №4 (16). –С. 62-67.

9. Александрова, Д. А. Особенности музыкальных характеристик героев в зарубежных киноинтерпретациях романа Л. Толстого «Анна Каренина» / Д. А. Александрова. – Текст : непосредственный // «Культурная жизнь Юга России». – 2024. - №2 (93). – С. 76-83.

10. Александрова, Д. А. Особенности функционирования авторской музыки в киноинтерпретациях романа Л. Толстого «Анна Каренина» / Д. А. Александрова. – Текст : непосредственный // Музыка в пространстве медиакультуры: Сборник статей по материалам XII Международной научно-практической конференции 11 апреля 2025 г. / Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова ; ред. Т. Ф. Шак. – Тамбов : Редакционно-издательское бюро ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2025. – С. 105-111.

11. Александрова, Д. А. Цитаты классической музыки как источник лейттематизма в киноинтерпретации романа Льва Толстого «Анна Каренина» / Д. А. Александрова. – Текст : непосредственный // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство : сборник научных статей по материалам XVIII Международной научно-практической конференции / Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова ; ред. кол. : О. В. Немкова, О. В. Генебарт, Е. О. Казьмина. – Тамбов : ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2022. – С. 140-144.
12. Александрова, Д. А. Цитаты классической музыки в киноинтерпретации романа Льва Толстого «Анна Каренина» / Д. А. Александрова. – Текст : непосредственный // Музыка в пространстве медиакультуры: Сборник статей по материалам XIII Международной научно-практической конференции 21 мая 2026 г. / Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова ; ред. Т. Ф. Шак. – Тамбов : Редакционно-издательское бюро ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2026. – С. 75-79. (0,26 п.л.).
13. Александрова, Д. А. Шумовые эффекты как драматургический фактор в киноинтерпретации романа Л. Толстого «Анна Каренина» (Великобритания, 2012) / Д. А. Александрова. – Текст : непосредственный // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании : сборник статей XIV Всероссийской научно-практической конференции / Санкт-Петербургский государственный университет профсоюзов ; ред. кол. : Е. А. Полехина. – Санкт-Петербург : СПбГУП, 2022. – С. 63-64.
14. Александрова, Д. А., Шак, Т. Ф., Музыка как средство создания кульминаций в киноинтерпретациях романа Л. Толстого «Анна Каренина» / Д. А. Александрова, Т. Ф. Шак. – Текст : непосредственный // KANT: Social science & Humanities. – 2023. – №3 (15). – С. 129-134.
15. Алышванг, А. А. Проблемы жанрового реализма (к 70-летию со дня смерти А. С. Даргомыжского) / А. А. Алышванг. – Текст : непосредственный // Избранные статьи / А. Алышванг. – Москва : Советский композитор,

1959. – С. 85–90.

16. Андреева, В. Г. «Бесконечный лабиринт сцеплений» в романе Толстого «Анна Каренина» : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Андреева Валерия Геннадьевна ; Костромской государственный университет имени Н. А. Некрасова. – Кострома, 2012. – 228 с. – Место защиты: Костромской государственный университет имени Н. А. Некрасова. – Текст : непосредственный.

17. Андреева, В. Г. Символика в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» / В. Г. Андреева. – Текст : электронный // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2010. – Т. 16. – № 4. – С. 88–92. –URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-v-romane-l-n-tolstogo-anna-karenina> (дата обращения: 29.01.2025).

18. Аннинский, Л. А. Лев Толстой и кинематограф / Л. А. Аннинский. – Москва : Искусство, 1980. – 288 с. – Текст : непосредственный.

19. Антипова, Ю. В. Ремейк в российской массовой музыке: к проблеме соавторства / Ю. В. Антипова, К. К. Телегина. – Текст : непосредственный // «OPUS CORPORATE» – СОТВОРЧЕСТВО: Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции в рамках Всероссийского форума «Музыкальное обозрение России». 14–15 сентября 2021 г. / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова ; ред. кол. : Полозова И. В., Волошко С. В. – Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2022. – С. 185–196.

20. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства / М. Г. Арановский. – Москва : Композитор, 1998. – 342 с. – Текст : непосредственный.

21. Арановский, М. Г. Синтаксическая структура мелодии / М. Г. Арановский. – Москва : Музыка, 1991. – 320 с. – Текст : непосредственный.

22. Арденс, Н. К. Творческий путь Л. Н. Толстого. – Москва : Издательство АН СССР, 1962. – 679 с. Текст : непосредственный.
23. Арнхейм, Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм. – Москва : Иностранная литература, 1960. – 206 с. – Текст : непосредственный.
24. Аронсон, О. В. Вне музыки кинематографа / О. В. Аронсон. – Текст : непосредственный // Киноведческие записки. – 1994. – № 21. – С. 162-169.
25. Арутюнян, С. М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств : специальность 09.00.04 «Эстетика» : диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Арутюнян Славике Мравович ; Московский государственный университет культуры и искусств. – Москва, 2003. – 155 с. – Место защиты: Московский государственный университет культуры и искусств. – Текст : непосредственный.
26. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. - Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с. – Текст : непосредственный.
27. Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1972. – 374 с. – Текст : непосредственный.
28. Асафьев, Б. В. Об опере: Избранные статьи / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1985. – 344 с. – Текст : непосредственный.
29. Асафьев, Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1978. – 304 с. – Текст : непосредственный.
30. Бабаев, Э. Г. «Анна Каренина» Л. Н. Толстого / Э. Г. Бабаев. – Москва : Художественная литература, 1978. – 160 с. – Текст : непосредственный.
31. Базен, А. За нечистое кино: В защиту экранизаций / А. Базен. – Текст : непосредственный // Что такое кино? / Пер. В. Божовича и И. Эпштейн. – Москва : Искусство, 1972. – С. 122–145.
32. Балаж, Б. Искусство кино / Б. Балаж. – Москва : Госкиноиздат,

1945. – 201 с. – Текст : непосредственный.

33. Барт, Р. Третий смысл / Р. Барт. – Текст : непосредственный // Строение фильма, некоторые проблемы анализа произведений экрана : сборник статей. – Москва : Радуга, 1984. – С. 175-187.

34. Басинский, П. В. Подлинная история Анны Карениной / Павел Басинский. – Москва : Издательство АСТ, 2022. – 379 с. – Текст : непосредственный.

35. Басинский, П. В. Подлинная история Константина Левина / Павел Басинский. – Москва : Издательство АСТ, 2024. – 348 с. – Текст : непосредственный.

36. Беляев, В. С. Книга спорит с фильмом / В. С. Беляев, А. В. Мачарет. – Москва : Искусство, 1973. – 264 с. – Текст : непосредственный.

37. Берков, В. О. Формообразующие средства гармонии: Аккорд. Лейтгармония. Секвенция / В. О. Берков. – Москва : Советский композитор, 1971. – 343 с. – Текст : непосредственный.

38. Берков, В. О. Рахманиновская гармония / В. О. Берков. – Текст : непосредственный // Советская музыка, 1960, №8. – С. 104-109.

39. Бершадская, Т. С. О гармонии Рахманинова / Т. С. Бершадская. – Текст : непосредственный // Русская музыка на рубеже XX века : статьи, сообщения, публикации / [подобщ. ред. М. К. Михайлова, Е. М. Орловой] ; Ленинградская орден Ленина государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Москва ; Ленинград : Музыка, [Ленинградское отделение], 1966. – С. 149–175.

40. Блок, Д. С. Музыкальное сопровождение в кино / Д. С. Блок, С. Бугославский. – Москва, Ленинград : Теа-кино-печать, 1929. – 128 с. – Текст : непосредственный.

41. Бобровский, В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы (Теоретический этюд) / В. П. Бобровский. – Текст: непосредственный // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – Москва : Музыка, 1971. –

С. 26-64.

42. Бобровский В. П. Монотематизм / В. П. Бобровский. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия / Под ред. Ю. В. Келдыша:

В 6 т. Т. 3. – Москва : Советская энциклопедия, 1974. – С. 647.

43. Валькова, В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура : монография / В. Б. Валькова. – Нижний Новгород : ННГУ, 1992. – 161 с. – Текст : непосредственный.

44. Васина-Гроссман, В. А. Заметки о музыкальной драматургии фильма / В. А. Васина-Гроссман. – Текст : непосредственный // Вопросы киноискусства. – Москва : Наука, 1967. – Вып. 10. – С. 209-225.

45. Васина-Гроссман, В. А. Музыка в кинофильме / В. А. Васина-Гроссман. – Текст : непосредственный // Искусство кино. – 1964. – № 10. – С. 57-62.

46. Владимиров, Л. И. Музыка и драматургия художественного фильма / Л. И. Владимиров. – Текст : непосредственный // Искусство кино. – 1952. – № 3. – С. 81-86.

47. Волкова, П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : научное издание / П. С. Волкова. – Краснодар : ООО Издательский дом «ХОРС», 2008. – 200 с. – Текст : непосредственный.

48. Гинзбург, С. С. Очерки теории кино / С. С. Гинзбург. – Москва : Искусство, 1974. – 264 с. – Текст : непосредственный.

49. Гуральник, У. А. Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема / У. А. Гуральник. – Москва : Наука, 1968. – 431 с. – Текст : непосредственный.

50. Денисов, А. В. Межтекстовые взаимодействия в музыке – семиотический аспект / А. В. Денисов. – Текст : непосредственный // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития : сборник статей по материалам Второй Международной научной конференции «Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития» 13-14 ноября 2008 / под ред. Л. В. Савина. – Астрахань

: Издательство ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. – С. 30-34

51. Деррида, Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. – Пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. – Москва : Ad Marginem, 2000. – 512 с. – Текст : непосредственный.

52. Десятникова, А.В. Композиция повествования в многолинейном романе («Анна Каренина» Л. Н. Толстого) : специальность 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Десятникова Александра Викторовна ; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. – Москва, 2016. – 176 с. – Место защиты: Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. – Текст : непосредственный.

53. Джо Райт: «Для меня роман Толстого, прежде всего, о любви» // Кинопоиск. – URL: https://www.kinopoisk.ru/media/article/2023875/?ysclid=mrrq06pbci599733625&utm_referrer=yandex.ru(дата обращения: 19.07.2026).–Текст : электронный.

54. Дмитриев, Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма / Г. П. Дмитриев. – Москва : Советский композитор, 1981. – 186 с. – Текст : непосредственный.

55. Дневники Софьи Андреевны Толстой (1860–1891) / С. А. Толстая ; ред. С. Л. Толстого. – Москва : Издание М. и С. Шабашниковых, 1928. – 228 с. – Текст : непосредственный.

56. Долженков, П. Н. Толстой и Шопенгауэр: «Анна Каренина» / П. Н. Долженков. – Текст : непосредственный // Вопросы философии. – 2016. – № 2. – С. 105-112.

57. Достоевский, Ф. М. Дневник писателя. 1877. Июль-Август. Глава вторая. III. «Анна Каренина» как факт особого значения / Ф. М. Достоевский. – Текст : непосредственный // Санкт-Петербург : Наука, 1995. – Т. 14. – С. 233-238.

58. Друскин, М. Вопросы музыкальной драматургии и оперы. Ленинград : Музгиз, 1952. – 343 с. – Текст : непосредственный.
59. Евтеева, И. В. Кинодраматургия и строение фильма : учебное пособие / И. В. Евтеева. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2020. – 292 с. – ISBN 978-5-8114 5831-8. – Текст : непосредственный.
60. Евтеева, И. В. О взаимодействии киновидов : монография / И. В. Евтеева ; РИИИ. – Санкт-Петербург : РИИИ, 2011. – 154 с. – ISBN 978-5-86845-154-0. – Текст : непосредственный.
61. Егорова, Т. К. Музыка советского фильма : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Егорова Татьяна Константиновна ; Государственный институт искусствознания. – Москва, 1998. – 468 с. – Библиогр.: с. 447-462. – Текст : непосредственный.
62. Егорова, Т. К. Теоретические аспекты изучения музыки кино / Т. К. Егорова. – Текст : электронный // Медиамузыка : электронный научный журнал. – 2014. – №3. – URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html (дата обращения 22.08.2024).
63. Ермилов, В. В. Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» / В.В. Ермилов. – Москва : Гослитиздат, 1963. – 135 с. – Текст : непосредственный.
64. Ефимова Н. Н. Звуквэфире / Н. Н. Ефимова. –Москва : Академия-медиаиндустрии, 2015. –146 с. – Текст : непосредственный.
65. Ждан, В. Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств / В. Н. Ждан. – Москва : Искусство, 1987. – 494 с. – Текст : непосредственный.
66. Жданов, В. А. Творческая история «Анны Карениной» / В. А. Жданов. – Москва : Советский писатель, 1957. – 264 с. – Текст : непосредственный.
67. Закревский, Ю. А. Звуковой образ в фильме / Ю. А. Закревский. – 2-е изд., доп. и перераб. – Москва : Искусство, 1970. – 128 с. – Текст : непосредственный.

68. Зоркая, Н. М. История советского кино / Н. М. Зоркая. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2005. – 544 с. – Текст : непосредственный.
69. Зоркая, Н. М. История отечественного кино. XX век / Н. М. Зоркая. – Москва : ООО «Белый город», 2014. – Текст : непосредственный.
70. Зоркая, Н. М. Русская классика экранизации / Н. М. Зоркая. – Текст : непосредственный // Экранные искусства и литература: Немое кино: сборник статей. – Москва : Наука, 1991.
71. Игнатов, К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале) : специальность 10.02.04 «Германские языки» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Игнатов Кирилл Юрьевич ; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. – Москва, 2007. – 196 с. – Текст : непосредственный.
72. Иоффе, И. И. Музыка советского кино. Основы музыкальной драматургии / И. И. Иоффе. – Ленинград : Издательство Государственного музыкального научно-исследовательского института, 1938. – 167 с. – Текст : непосредственный.
73. Ищук, Г. Н. О художественном воздействии романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» / Г. Н. Ищук. – Текст : непосредственный // Филологические науки. – 1978. – №3. – С. 21 -29.
74. Казанцева, Л. П. Музыкальная интонация: (лекция по курсу «Музыкальное содержание») / Л. П. Казанцева. – Астрахань: ГУП ИПК «Волга», 1999. – 40 с. – Текст : непосредственный.
75. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания учебное пособие для музыкальных вузов / Л. П. Казанцева. – Изд. 2-е. – Астрахань : ГП АО ИПК «Волга», 2009. – 368 с. – Текст : непосредственный.
76. Караева, С. О. Лейттембр как выразительный прием в музыке кино / С. О. Караева. – Текст : непосредственный // Музыковедение в XXI веке : теория, история, исполнительство. – Краснодар, 2021. – С. 107-110.

77. Катуня, М. И. Минимализм / М. И. Катунян. – Текст : непосредственный // Большая российская энциклопедия. Т. 20. – Москва, 2012. – С.371.
78. Кац, Б. А. Простые истины киномузыки: Заметки о музыке А. Петрова в фильмах Г. Данелия и Э. Рязанова / Б. А. Кац. – Ленинград : Советский композитор, 1988. – 232 с. – Текст : непосредственный.
79. Ключева, Л. Б. Проблема стиля в экранных искусствах / Л. Б. Ключева. – Москва : ГИТР, 2007. – 148 с. – Текст : непосредственный.
80. Комарова, А. А. Универсальные композиционно-драматургические функции музыкальных цитат в кинематографе (на примере музыки И. Брамса) / А. А. Комарова. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – №3 (44). – С. 6-10.
81. Комарова, А. А. Ценностные смыслы музыкальной классики и их трансформация в кинематографе XX–XXI веков (на примере музыки И. Брамса) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Комарова Анастасия Алексеевна ; Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2021. – 226 с. – Место защиты: Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова. – Текст : непосредственный.
82. Кон, Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки : статьи и исследования / Ю. Г. Кон. – Ленинград : Советский композитор, 1982. – 152 с. – Текст : непосредственный.
83. Корганов, Т. И. Кино и музыка / Т. И. Корганов, И. Д. Фролов. – Ленинград : Искусство, 1964. – 352 с. – Текст : непосредственный.
84. Крауклис, Г. В. Лейтмотив / Г. В. Крауклис. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – Т. 3 / под ред. Ю. Келдыша. – Москва : Советская энциклопедия, 1976. – С. 207-211.
85. Крапивина, И. В. О семантических аналогах «минимальной» му-

зыки / И. В. Крапивина. – Текст : непосредственный // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы Всероссийской научно-практической конференции 3–5 декабря 2002 г. / Отв. ред.-сост. Л. П. Казанцева. – Астрахань : ГУПИПК «Волга». – С. 134–136.

86. Кром, А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Кром Анна Евгеньевна ; Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2011. – 457 с. – Текст : непосредственный.

87. Кром, А. Е. «Простаярифметика». Репетитивные процессы в американском музыкальном минимализме / А. Е. Кром. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – 2008/1 (2). – С. 192–197.

88. Крылова, Л. Л. Функции цитат в музыкальном тексте / Л. Л. Крылова. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1975. – №8. – С. 92–97.

89. Кракауэр, З. Природа фильма : реабилитация физической реальности / З. Кракауэр ; сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. – Москва : «Искусство», 1974. – 442 с. – Текст : непосредственный.

90. Кускашев, О. И. Генезис оркестровой музыки в кинематографии XX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Кускашев Олег Викторович ; Военный университет имени князя Александра Невского. – Москва, 2022. – 163 с. – Библиогр.: с. 115–128. – Текст : непосредственный.

91. Курт, Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. – Москва : Музыка, 1975. – 551 с. – Текст : непосредственный.

92. Лаврова, С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов : очерки / С. В. Лаврова. – Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургской государственной консерватории, 2007. – 173 с. – Текст : непосредственный.

93. Лебедева, А. В. Невербально-пластический аспект в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Лебедева Александра Владимировна ; Ивановский государственный университет. – Иваново, 2011. – 255 с. – Место защиты: Ивановский государственный университет. – Текст : непосредственный.

94. Леннkvист, Б. Путешествие в глубь романа. Лев Толстой: Анна Каренина / Б. Леннkvист. – Москва : Языки славянской культуры, 2010. – 128 с. – Текст : непосредственный.

95. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – Москва : Музыка, 1970. – 495 с. – Текст : непосредственный.

96. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность : монография / М. Н. Лобанова. – Москва : Советский композитор, 1990. – 221 с. – Текст : непосредственный.

97. Лондон, К. Музыка фильма / К. Лондон ; под ред. М. Черемухина. – Москва, Ленинград : Искусство, 1937. – 208 с. – Текст : непосредственный.

98. Лотман, Ю. М. Природакиноповествования / Ю. М. Лотман. – Текст : непосредственный // Лотман Ю. М. Об искусстве. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1998. – С. 661–671.

99. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти раамат, 1973. – 137 с. – Текст : непосредственный.

100. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. – Москва : Советский композитор, 1978. – 352 с. – Текст : непосредственный.

101. Мазель, Л. А. Статьи по теории и анализу музыки / Л. А. Мазель. – Москва : Музыка, 1982. – 328 с. – Текст : непосредственный.

102. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений : учебное пособие для музыкальных вузов / Л. А. Мазель. – 2-е изд., доп. и перераб. – Москва : Музыка, 1979. – 534 с. – Текст : непосредственный.

103. Маневич, И. М. Кино и литература / И. М. Маневич. – Москва : Искусство, 1966. – 240 с. – Текст : непосредственный.
104. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. – 347 с. – Текст : непосредственный.
105. Мартен, М. Язык кино / М. Мартен. Москва : Искусство. – 1959. – 292 с. – Текст : непосредственный.
106. Мастерман, Л. Обучение языку средств массовой информации / Л. Мастерман. – Текст : непосредственный // Специалист. – 1993. – №5. – С. 31-32.
107. Мартянова, И. А. Кинематограф русского текста / И. А. Мартянова. – Санкт-Петербург : Своеиздательство, 2011. – 237 с. – Текст : непосредственный.
108. Мартянова, И. А. Киносценарная трансформация романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: композиционно-синтаксический аспект / И. А. Мартянова. – Текст : непосредственный // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2015. – №2 (63). – С. 88-91
109. Маташева, Д. Ю. Литературный роман как основа для экранизации на примере кинофильма «Анна Каренина» Джо Райта и Тома Стоппарда / Д. Ю. Маташева. – Текст : непосредственный // Челябинский гуманитарий. – 2015. – №1 (30). – С. 24-34
110. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – Москва : Композитор, 1993. – 268 с. – Текст : непосредственный.
111. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – Москва : Музыка, 1976. – 256 с. – Текст : непосредственный.
112. Митта А. Н. Кино между раем и адом / А. Н. Митта. – Москва : ООО «ИТ», 2014. – 355с. – Текст : непосредственный.
113. Михеева, Ю. В. Тембр-фактор музыки фильма / Ю. В. Михеева. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 2023. – № 4. – С. 70-83.

114. Михеева, Ю. В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе / Ю. В. Михеева. – Москва : ВГИК, 2016. – 241 с. – Текст : непосредственный.

115. Набоков, В. В. Лекции по русской литературе / В. В. Набоков. – Санкт-Петербург : Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. – 448 с. – Текст : непосредственный.

116. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1982. – 319 с. – Текст : непосредственный.

117. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 385 с. – Текст : непосредственный.

118. Назайкинский, Е. В. Стилъ и жанр в музыке : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Е. В. Назайкинский. – Москва : Владос, 2003. – 248 с. – Текст : непосредственный.

119. Нехорошев, Л. Н. Драматургия фильма / Л. Н. Нехорошев. – Москва : ВГИК, 2009. – 344 с. – Текст : непосредственный.

120. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства : учебное пособие для некинематографических вузов / О. Ф. Нечай, Г. В. Ратников. – 2-е изд., перераб. и доп. ; под ред. И. В. Вайсфельда. – Минск : Вышэйшая школа, 1985. – 368 с. – Текст : непосредственный.

121. Олизько, Н. С. Постмодернизм: к проблеме определения понятия / Н. С. Олизько. – Текст : непосредственный // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. 2006. №6 (61). – С. 49-52. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-k-probleme-opredeleniya-ponyatiya> (дата обращения: 24.07.2026).

122. Острецов, А. В. Проблемы музыкальной драматургии в тонфильмах / А. В. Острецов. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1934. – № 11. – С. 5-21.

123. Пензин, С. Н. Анализ фильма / С. Н. Пензин. – Воронеж : Издательство Воронежского государственного университета, 2005. – 31 с. – Текст : непосредственный.
124. Петров, А. В. Диалог о киномузыке / А. В. Петров, Н. А Колесникова. – Москва : Искусство, 1982. – 175 с. – Текст : непосредственный.
125. Петрова, И. Ф. Музыка советского кино / И. Ф. Петрова. – Москва : Знание, 1964. – 71 с. – Текст : непосредственный.
126. Петрушанская Е М. Гипотезы о музыкальных структурах сериальности / Е. М. Петрушанская. – Текст : непосредственный // Художественная культура. – 2018. – №4 (26). – С. 224-251. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gipotezy-o-muzykalnyh-strukturah-serialnosti>(дата обращения: 28.10.2025).
127. Покидышева, С. Н. Киноадаптация литературного произведения как объект филологического исследования : специальность 10.02.04 «Германские языки» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Покидышева Светлана Николаевна ; Белгородский государственный университет. – Белгород, 2007. – 172 с.– Место защиты: Белгородский государственный университет. – Текст : непосредственный.
128. Проскурина, Т. Д. Идеино-художественные особенности воплощения "Мысли семейной" в романах Л. Н. Толстого "Анна Каренина" и М. Е. Салтыкова-Щедрина "Господа Головлевы" : специальность 10.01.01. «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Проскурина Татьяна Дмитриевна ; Орловский государственный университет. – Орел, 2001. – 208 с. – Текст : непосредственный.
129. Разлогов, К. Э. Музыка в звукозрительном синтезе / К. Э. Разлогов, В. Ю. Храпачев. – Текст : непосредственный // Вопросы философии. – 1988. – № 2. – С. 132-141.
130. Рассадин, С. Б. С согласия автора. Об экранизациях отечественной

классики / С. Б. Рассадин. – Москва : Киноцентр, 1989. – 126 с. – Текст : непосредственный.

131. Решетникова, В. В. Телеэкранизация: ключевые аспекты интерпретации литературных произведений : специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Решетникова Валерия Борисовна ; Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. – Москва, 2009. – 162 с. – Место защиты: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. – Текст : непосредственный.

132. Рождественский, Б. В. О композиции романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» / Б. В. Рождественский. – Текст : непосредственный / Ученые записки Московского городского пединститута. – 1954. – Т. XI. – №4. – С. 190-220.

133. Романова Г. И., Тышковска-Каспшак Э. Л. Толстой и формалисты о сюжете / Г. И. Романова. – Текст : непосредственный // «Новый филологический вестник». – 2026. №3 (58). – С. 52–64.

134. Ромм, М. И. Беседы о кино / М. И. Ромм. – Москва : Искусство, 1964. – 366 с. – Текст : непосредственный.

135. Руденко, А. М. Философия киномузыки в контексте культуры постмодерна и ее влияние на современного человека / А. М. Руденко. – Текст : непосредственный // Вестник Армавирского государственного педагогического университета. – 2018. – № 1, т. 1. – С. 56-64.

136. Русинова, Е. А. Формирование звуковых пространств в кинематографе : специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Русинова Елена Анатольевна ; Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова. – Москва, 2021. – 308 с. – Библиогр.: с. 279-299. – Текст : непосредственный.

137. Ручьевская, Е. А. Война и мир. Роман Л.Н. Толстого и опера

С.С. Прокофьева / Е. А. Ручьевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2010. – 478 с. – Текст : непосредственный.

138. Ручьевская, Е. А. Классическая музыкальная форма : учебник по анализу / Е. А. Ручьевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 1998. – 268 с. – Текст : непосредственный.

139. Ручьевская, Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. – Ленинград : Музыка, 1977. – 158 с. – Текст : непосредственный.

140. Ручьевская, Е. А. Целостный и стилевой анализ / Е. А. Ручьевская. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 100-104.

141. Рыбак, Л. А. Русская классика на экране. Об экранизации литературных произведений / Л. А. Рыбак. – Москва : Союз кинематографистов СССР, 1976. – Вып. 2. – 44 с. – Текст : непосредственный.

142. Рычков, К. Н. Классическая музыка в голливудском кино / К. Н. Рычков. – Текст : непосредственный // Научный вестник Московской консерватории. – 2012. – № 1. – С. 148-169.

143. Рычков К. Н. Классическая музыка в голливудском кино : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Рычков Константин Николаевич ; Московская государственная консерватория. – Москва, 2013. – 375 с. – Место защиты: Московская государственная консерватория. – Текст : непосредственный.

144. Сегер, Л. Скрытый смысл : создание подтекста в кино / Л. Сегер. – Москва : Альпина нон-фикшн, 2021. – 220 с. – Текст : непосредственный.

145. Селицкий, А. Я. Основы музыкальной драматургии / А. Я. Селицкий, И. К. Демина. – Ростов-на-Дону : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. – 72 с. – Текст : непосредственный.

146. Селицкий, А. Я. Музыкальная драматургия. Теоретические проблемы : учебное пособие / А. Я. Селицкий. – Изд. 3-е, стер. – Санкт-Петербург

: Планета музыки, 2020. – 80 с. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/145968> (дата обращения: 22.05.2024).

147. Семченкова, А. В. Музыкальная цитата в структуре медиатекста: направления анализа / А. В. Семченкова, Т. Ф. Шак. – Текст : непосредственный // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2010. – № 2. – С. 179-184.

148. Сидоркина, И. С. Закрытый занавес Джо Райта в экранизации романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» / И. С. Сидоркина. – Текст : непосредственный / Огарев-Online. – 2018. – №5 (110). – С. 1-4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zakrytyy-zanaves-dzho-rayta-v-ekranizatsii-romana-l-n-tolstogo-anna-karenina> (дата обращения: 05.02.2025).

149. Сидоркина, Л. Г. Звук и шум как выразительные средства киноискусства / Л. Г. Сидоркина. – Текст : непосредственный // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа : сборник материалов V Всероссийской научно-практической конференции / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов ; под общ. ред. В. Д. Сошникова. – Санкт-Петербург, 2013. – С. 77-79.

150. Скафтымов, А. П. Поэтика художественного произведения / А. П. Скафтымов ; Сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов. – Москва : Высшая школа, 2007. – 535 с. – Текст : непосредственный.

151. Склизкова Т. А. Понятия «английскости» и «русскости» в фильме Т. Стоппарда «Анна Каренина» / Т. А. Склизкова. – Текст : электронный / Вестник КГУ. – 2019. – №2. – С. 195-199. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatiya-angliyskosti-i-russkosti-v-filme-t-stoppar-da-anna-karenina> (дата обращения: 05.02.2025).

152. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей : монография / С. С. Скребков. – Москва : Музыка, 1973. – 448 с. – Текст : непосредственный.

153. Соллертинский, И. И. Исторические типы симфонической драматургии / И. И. Соллертинский. – Москва : Музгиз, 1963. – 30 с. – Текст : непосредственный.
154. Сокоиков, С. С. Пространство киномузыки и киномузыка в культурном пространстве: популярная культура как контекст / С. С. Сокоиков. – Текст : непосредственный // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2015. – № 4 (44). – С. 36-43.
155. Сохор, А. Н. Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор. – Ленинград : Советский композитор, 1975. – 202 с. – Текст : непосредственный.
156. Сохор, А. Н. Теория музыкальных жанров : задачи и перспективы / А. Н. Сохор. – Текст : непосредственный // Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования. Вып. 3. – Ленинград : Советский композитор, 1983. – С. 129-143.
157. Способин, И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – 6-е изд. – Москва : Музыка, 1980. – 400 с. – Текст : непосредственный
158. Старкова, З. С. Литература и кино / З. С. Старкова. – Москва : Просвещение, 1978. – 96 с. – Текст : непосредственный.
159. Степаненко, А. К. Сюжетно-композиционная структура романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Степаненко Анна Константиновна ; Дагестанский государственный университет. – Махачкала, 2005. – 172 с. – Место защиты: Дагестанский государственный университет. – Текст : непосредственный.
160. Сукманов, И. Б. Прикосновение зла, или Оперность как принцип киностиля / И.Б. Сукманов // Киноведческие записки. – 1994. – № 21. – С. 171-179.
161. Татарский, П. А. Реинтерпретация текстов культуры (на примере кинематографа XX века) : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии /

Татарский Петр Андреевич ; Краснодарский государственный университет культуры и искусств. – Краснодар, 2010. – 181 с. – Место защиты: Краснодарский государственный университет культуры и искусств. – Текст : непосредственный.

162. Толстой И. Л. Мои воспоминания / И. Л. Толстой. – Москва : Мир, 1933. – 436 с. – Текст : непосредственный.

163. Толстой, Л. Н. Анна Каренина : роман в 8-ми частях / Л. Н. Толстой. – Собрание сочинений в 12 томах, т. 7. – Москва : Художественная литература, 1985. – 766 с. – Текст : непосредственный.

164. Тушинцева, И. А. Кантри / И. А. Тушинцева. – Текст : непосредственный // Большая российская энциклопедия : в 35 т. / гл. ред. Ю. С. Осипов. – Москва : Большая российская энциклопедия, 2008. – Т. 12 : Исландия – Канцеляризм. – С. 755.

165. Федорова Л. Г. Адаптация как симптом. Русская классика на постсоветском экране / Л. Г. Федорова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2021. – С. 368. – Текст : непосредственный.

166. Федосеенко, Н. Г. Литературная экранизация: специфика киножанра / Н. Г. Федосеенко. – Санкт-Петербург : СПбГИКиТ, 2016. – С. 173. – Текст : непосредственный.

167. Федоткин С. В. Лейтмотивный анализ фильма : специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Федоткин Степан Вячеславович ; Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова. – Москва, 2017. – 192 с. – Место защиты: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова. – Текст : непосредственный.

168. Филиппов, С. А. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства / С. А. Филиппов. – Москва : Клуб АльмаАнима, 2005. – 207 с. – Текст : непосредственный.

169. Фомина Ю. В. Семиотика телесности и художественная антропология Л. Н. Толстого: 1880–1890-е годы : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Фомина Юлия Валерьевна ; Воронежский государственный университет. – Воронеж, 2017. – 180 с. – Место защиты: Воронежский государственный университет.

170. Фрейлих, С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – Москва : Gaudeamus, 2008. – 512 с. – Текст : непосредственный.

171. Фрид, Э. Л. Музыка в советском кино / Э. Л. Фрид. – Ленинград : Музыка, 1967. – 199 с. – Текст : непосредственный.

172. Фролов, И. О музыкальной драматургии кино / И. Фролов. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1960. – № 9. – С. 114-119.

173. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства : учебное пособие. – 4-е изд., испр. / В. Н. Холопова. – Санкт-Петербург : Лань, 2015. – 320 с. – Текст : непосредственный.

174. Холопова, В. Н. Методика анализа музыкальных эмоций : учебное пособие для музыкальных вузов / В. Н. Холопова. – Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. – 36 с. – Текст : непосредственный.

175. Холопова, В. Н. Музыкальный тематизм: научно-методический очерк / В. Н. Холопова. – Москва : Музыка, 1983. – 88 с. – Текст : непосредственный.

176. Холопова, В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В.Н. Холопова. – Санкт-Петербург : Лань, 2002. – 368 с. – Текст : непосредственный.

177. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. – 2-е изд., испр. / В. Н. Холопова. – Санкт-Петербург : Лань, 2001. – 496 с. – Текст : непосредственный.

178. Хренников, Т. Н. Музыка в кино / Т. И. Хренников. – Текст : непосредственный // Искусство кино. – 1950. – №1. – С. 26-28.
179. Хрущева, Н. А. Метамоdern в музыке и вокруг нее / Н. А. Хрущева. – Москва : Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2020. – 304 с. – ISBN 978-5-386013540-9. – Текст : непосредственный.
180. Цицишвили, Ю. Г. Музыка как драматургический фактор в киноинтерпретациях романов Ф.М. Достоевского : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Цицишвили Юлия Григорьевна ; Краснодарский государственный университет культуры и искусств. – Ростов-на-Дону, 2013. – 208 с. – Место защиты: Ростовская государственная консерватория.
181. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений: сложные формы : учебник / В. А. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1984. – 214 с. – Текст : непосредственный.
182. Цуккерман, В. А. Выразительные средства лирики Чайковского / В. А. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1971. – 245 с. – Текст : непосредственный.
183. Чернова, Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. – Москва : Музыка, 1984. – 144 с. – Текст : непосредственный.
184. Чернышов, А. В. Медиамузыка : основы теории, практика и история : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Чернышов Александр Валерьевич ; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. – Москва, 2013. – 358 с. – Место защиты: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. – Текст : непосредственный.
185. Чигарева, Е. В. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом / Е. В. Чигарева. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – Москва : Музыка, 1973. – Вып. 2. – С. 16-54.

186. Что думает Кира Найтли об Анне Карениной: интервью исполнительницы главной роли о новой экранизации романа Толстого // Ведомости. – URL:

https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2012/12/28/chto_dumaet_kira_najtli_o_b_anne_kareninoj?ysclid=mrytrn8tr9850315556 (дата обращения: 24.07.2026).–

Текст : электронный.

187. Шаймухаметова, Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы / Л.Н. Шаймухаметова. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 1998. – 265 с. – Текст : непосредственный.

188. Шак, Т. Ф. Анализ музыки в медиатексте: методологический подход / Т. Ф. Шак. – Текст непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2010. – №6 (35). – С. 25 – 28.

189. Шак, Т. Ф. Гармония как фактор музыкальной драматургии в операх Н. А. Римского-Корсакова : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Шак Татьяна Федоровна ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 1996. – 194 с. – Место защиты: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Текст : непосредственный.

190. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино : учебное пособие. – 2-ое издание, дополненное / Т. Ф. Шак. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2017. – 384 с.– Текст : непосредственный.

191. Шак, Т. Ф. О выразительно-смысловой роли тембра в музыкальном тематизме медиатекста / Т. Ф. Шак. – Текст : непосредственный // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа : материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции, 22 апреля 2016 года / СПб. Гуманит. ун-т профсоюзов ; под ред. В. Д. Сошникова, И. И. Югай. – Санкт-Петербург : СПбГУП, 2014. – С. 71-72.

192. Шак, Т. Ф. О стиле режиссера Сергея Соловьева: музыковедческий аспект / Т. Ф. Шак. – Текст : непосредственный // Проблемы синтеза в музыкальном искусстве: на пересечении жанров и стилей. Памяти А. Г. Шнитке посвящается. Сборник статей по материалам V Международной научной конференции 1-3 апреля 2024 – Ростов-на-Дону. РГК им. С. В. Рахманинова ; под ред. А. В. Крыловой, Н. В. Дуда. – Ростов-на-Дону : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2024. – С.141-151.

193. Шарапова, М. А. Трансформация элементов образной системы литературного произведения при экранизации (киноверсии романа «Анна Каренина» Л. Н. Толстого, «Записок юного врача» М. А. Булгакова) / М. А. Шарапова. – Текст : электронный // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2010. №2. – С.123-138. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-elementov-obraznoy-sistemy-literaturnogo-proizvedeniya-pri-ekranizatsii-kinoversii-romana-anna-karenina-l-n-tolstogo> (дата обращения 05.02.2024).

194. Шилова, И. М. Фильм и его музыка / И. М. Шилова ; под ред. М. Тараканова. – Москва : Советский композитор, 1973. – 230 с. – Текст : непосредственный.

195. Шкловский, В. Б. Литература и кинематограф / В. Б. Шкловский. – Берлин : Русское универсальное издательство, 1923. – 59 с. – Текст : непосредственный.

196. Шкловский, В. Б. Материал и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир” / В. Б. Шкловский. – Москва : Федерация, 1928. – 249 с. – Текст : непосредственный.

197. Шнитке А. Г. Из бесед о работе в кино / А. Г. Шнитке. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. — 1999. — № 2. — С. 91–97.

198. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции современной музыки / А. Г. Шнитке. – Текст : непосредственный // Музыка в СССР. – 1988. – С. 22-24.

199. Штейнман, М. А. Политико-коммуникативные репрезентации

фильма Д. Райта «Анна Каренина» в современной России / М. А. Штейнман. – Текст : электронный // Вестник РГГУ. Серия: Политологи. История. Международные отношения. №1 (123). – С. 285-295. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/politiko-kommunikativnye-reprezentatsii-filma-d-rayta-anna-karenina-v-sovremennoy-rossii> (дата обращения: 10.06.2024).

200. Щетинина, Е. В. Художественная интерпретация романов Л. Н. Толстого: попытка поиска идеальной формы // Вестник ОмГУ. 2009. №1. – С. 90-93.

201. Эйхенбаум, Б. М. Лев Толстой : исследования. Статьи / Б. М. Эйхенбаум ; сост., вступ. статья, общ. ред. проф. И. Н. Сухих; коммент. Л. Е. Кочешковой, И. Ю. Матвеевой. – Санкт-Петербург : Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. – 952 с. – Текст : непосредственный.

202. Эйхенбаум, Б. М. Теория “формального метода” / Б. М. Эйхенбаум. – Текст : непосредственный // «Червоный Шлях», 1926. № 7-8. - С. 182-207.

203. Эйхенбаум, Б. М. Толстой и Шопенгауэр (к вопросу о создании «Анны Карениной») / Б. М. Эйхенбаум. – Текст : непосредственный // Литературный современник. – 1935 – № 11 – С. 129-148.

204. Ямпольский, М. Б. Видимый мир : очерки ранней кинофеноменологии / М. Б. Ямпольский. – Москва : НИИ киноискусства, 1993. – 215 с. – Текст: непосредственный.

205. Яровой, С. А. Кинематографичность как повествовательная стратегия ранней прозы Н. В. Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород») : специальность 5.9.1. «Русская литература и литература народов Российской Федерации (филологические науки)» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Яровой Сергей Александрович ; Московский государственный институт им. М. В. Ломоносова. – Москва, 2024. – 209 с. – Место защиты: Государственный университет просвещения. – Текст : непосредственный.

206. Яровой, С. А. Киноинтерпретация как способ прочтения литературного произведения / С. А. Яровой. – Текст : непосредственный // Вестник ВГУ. Серия: филология, журналистика. – 2023. – №2. – С. 80-83.
207. Ярустовский, Б. М. Музыкальный образ в фильме / Б. М. Ярустовский. – Текст : непосредственный // Искусство кино. – 1952. – № 11. – С. 21-29.
208. Adorno, T. Composing for the Films / T. Adorno, H. Eisler. – London : Continuum, 2005. – 171 p.
209. Bazelon, I. Knowing the score: Notes on film music. – New York : Arco Publishing, 1975. – 352 p.
210. Bluestone, G. Novels into Film / G. Bluestone. — Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1957. – 237 p. – Text : direct.
211. Cages, J. Autobiographical Statement / J. Cages. – New York : Southern Methodist University, 1990. – 12 p. – Text : direct.
212. Cartmell, D., & Whelehan, I. Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text / D. Cartmell, I. Whelehan. – London ; New York : Routledge, 1999. – 266 p. – Text : direct.
213. Gorbman, C. Unheard Melodies: Narrative Film Music / C. Gorbman. – Bloomington : Indiana University Press, 1987. – 272 p. – Text : direct.
214. Gripsrud, J. Understanding Media Culture Text / J. Gripsrud. – London, New York : Arnold & Oxford University Press, Inc., 1999. – 330 p.
215. Chion, M. L'audio-vision: son et image au cinéma. 5. éd., rev. et augm. / M. Chion – Paris, 2021. – 286 p.
216. Helman, A. Historia mysli filmowej / A. Helman, J. Ostaszewski // Po-drecznik. – Gdansk, 2010. – 368 st.
217. Hutcheon, L. A Theory of Adaptation / L. Hutcheon. – New York–London: Routledge, 2006. – 232 p.
218. Kenny, T. Sound for Picture: The Art of Sound Design in Film and Television / T. Kenny. – New York : Artistpro, 2000. – 262 p.

219. Leitch, T. (ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* / T. Leitch. – New York : Oxford University Press, 2017. – 928 p. – Text : direct.
220. Pontara, T. *Andrei Tarkovsky's Sounding Cinema: Music and Meaning from Solaris to The Sacrifice*. / T. Pontara. – New York : Abingdon, 2021. – 208 p.
221. Stam, R. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation* / R. Stam. – Wiley-Blackwell, 2004. – 412 p. – Text : direct.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Фильмография

«Анна Каренина» (Anna Karenina), Германия, 1910. Режиссер, сценарист, актеры – неизвестны.

«Анна Каренина», Российская империя, 1911. Режиссер М. Метр. Сценарист Ч. Сабинский. В ролях: М. Сорохтина, Н. Васильев, М. Троянов.

«Анна Каренина» (Anna Karénine), Франция, 1912. Режиссер, сценарист А. Капеллани. В ролях: Ж. Дельвэ, П. Капеллани, Л. Бернард.

«Анна Каренина», Российская империя, 1914. Режиссер, сценарист В. Гардин. В ролях: М. Германова, В. Шатерников, М. Тамаров.

«Анна Каренина» (Anna Karenina), США, 1915. Режиссер Дж. Г. Эдвардс. Сценарист К. Бернаджер. В ролях: Б. Нансен, Э. Хосе, Р. Торнтон.

«Анна Каренина» (Anna Karenine), Италия, 1917. Режиссер, сценарист У. Фалена. В ролях: М. Мелато, Ф. Фабреж, Р. Мариани.

«Анна Каренина» (Anna Karenina), Венгрия, 1918. Режиссер М. Гараш. Музыка: А. Рубинштейн. Сценарий: И. Лазар, Л. Толстой. В ролях: И. Варшаньи, Д. Кертес, Э. Феньвешши.

«Анна Каренина» (Anna Karenina), Германия, 1920. Режиссер Ф. Цельник. Сценарист Ф. Карлсен. В ролях: Л. Мара, Й. Риманн, Г. Пир.

«Любовь» (Love), США, 1927. Режиссер Э. Гулдинг. Сценарий: Ф. Марион, Л. Мур, М. Эйсли, Р. Каммингс. Композитор У. Дональдсон. В ролях: Г. Гарбо, Дж. Гилберт, Б. Херст.

«Анна Каренина» (Anna Karénine), Франция, 1934. Режиссер, сценарист, композитор – неизвестны. В ролях: Р. Уотерхауз.

«Анна Каренина» (Anna Karenina), США, 1935. Режиссер К. Браун. Сценарий: С. Виртел, К. Дейн, С. Бермэн. Композитор Г. Стотхарт. В ролях: Г. Гарбо, Ф. Марч, Б. Рэтбоун.

«**Маня Валевска**» (Manja Valewska), Австрия, 1936. Режиссер Й. Ровенский. Сценарист М. Штефан. Композитор Дж. Бечче. В ролях: М. Андергаст, О. Чехова, П. Петерсон.

«**Анна Каренина**» (Anna Karenina), Великобритания, 1948. Режиссер Ж. Дювивье. Сценарий: Ж. Дювивье, Ж. Ануй, Г. Морган. Композитор К. Ламберт. В ролях: В. Ли, К. Мур, Р. Ричардсон.

«**Анна Каренина**» (Anna Karenina), Индия, 1952. Режиссер, сценарист, композитор, актеры – неизвестны.

«**Анна Каренина**», СССР, 1953. Режиссер Т. Лукашевич. Сценарист Н. Волков. Музыка: П. Чайковский. В ролях: А. Тарасова, П. Массальский, Н. Соснин.

«**Запретная любовь**» (Amor prohibido), Аргентина, 1958. Режиссер Л. С. Амадори. Сценарист У. П. де Мурат. Композитор Т. Рибера. В ролях: З. Морено, Х. Мистраль, С. Гомес.

«**Анна Каренина**» (Anna Karenina), Бразилия, 1960. Режиссер, сценарист, композитор, актеры – неизвестны.

«**Река любви**» (Nahr al-Hob), Египет, 1960. Режиссер, сценарист Э. Зульфикар. Композитор А. Райдер. В ролях: Ф. Хамама, О. Шариф, З. Ростом.

«**Анна Каренина**» (Anna Karenina), Великобритания, 1961. Режиссер Р. Картье. Сценарий: Д. Булл, М. Моретт. Музыка: Дж. Верди, М. Глинка, А. Львов. В ролях: К. Блум, Ш. Коннери, А. Ливен.

«**Анна Каренина**», СССР, 1967. Режиссер А. Зархи. Сценарий: В. Катанян, А. Зархи. Композитор Р. Щедрин. В ролях: Т. Самойлова, В. Лановой, Н. Гриценко.

«**Анна Каренина**» (Anna Karenina), Венесуэла, 1967. Режиссер, сценарист, композитор – неизвестны. В ролях: А. Роман.

«**Анна Каренина**» (Anna Karenina), Италия, 1974. Режиссер С. Больки.

Сценарий: С. Больки, Р. Майнард. Композитор П. Пиччони. В ролях: Л. Мас-сари, П. Колицци, С. Фантони.

«**Анна Каренина**», СССР, 1974. Режиссер М. Пилихина. Сценарист Б. Львов-Анохин. Композитор Р. Щедрин. В ролях: М. Плисецкая, А. Годунов, Ю. Владимиров.

«**Анна Каренина**» (Anna Karenina), Испания, 1975. Режиссер Ф. Дельгадо. Сценарист М. Суарес. В ролях: М. Сильва, П. Вальядарес, Ф. Пикер.

«**Страсть Анны Карениной**» (La passion d'Anna Karénine), Франция, 1975. Режиссер И.-А. Юбер. Сценарист Г. Арут. В ролях: Л. Черина, Ж. Топар, К. Титре.

«**Анна Каренина**» (Anna Karenina), Великобритания, 1977. Режиссер Б. Коулмэн. Сценарист Д. Уилсон. В ролях: Н. Паже, С. Уилсон, Э. Портер.

«**Анна Каренина**» (Anna Karenina), США, 1985. Режиссер С. Лэнгтон. Сценарист Д. Голдман. Композитор П. Говерс. В ролях: Ж. Биссет, К. Рив, П. Скофилд.

«**Анна Каренина**» (Anna Karenina), Греция, 1995. Режиссер К. Даматис. Сценарист М. Дениси. В ролях: М. Дениси, А. Глетсос, Т. Халкиас.

«**Пылкая страсть**» (Il grande fuoco), Италия, Франция, Германия, 1995. Режиссер Ф. Коста. Сценарист Э. Медиоли. Композитор С. Майнетти. В ролях: К. Олт, Й. Фуксбергер, А. Асти.

«**Анна Каренина**» (Anna Karenina), США, 1997. Режиссер, сценарист Б. Роуз. Музыка: П. Чайковский, С. Рахманинов, С. Прокофьев. В ролях: С. Марсо, Ш. Бин, Дж. Фокс.

«**Анна Каренина**» (Anna Karenina), Великобритания, 2000. Режиссер Д. Блэр. Сценарист А. Кабитт. Композитор Дж. Кин. В ролях: Х. Маккрори, К. МакКидд, С. Диллэйн.

«**Шуга**» (Шұға), Казахстан, 2007. Режиссер, сценарист Д. Омирбаев. В ролях: А. Сагатов, А. Турганбаева.

«Анна Каренина», Россия, 2009. Режиссер, сценарист С. Соловьев. Композитор А. Соловьева. В ролях: Т. Друбич, Я. Бойко, О. Янковский.

«Анна Каренина» (Anna Karenina), Великобритания, 2012. Режиссер Дж. Райт. Сценарист Т. Стоппард. Композитор Д. Марианелли. В ролях: К. Найтли, А. Тейлор-Джонсон, Дж. Лоу.

«Анна Каренина» (Anna Karenina), Италия, Испания, Германия, Франция, 2013. Режиссер К. Дюге. Сценарий: Ф. Арланк, А. Изкуэрдо. Композитор А. Фрулио. В ролях: В. Пуччини, С. Кабрера, Б. Задлер.

«Прекрасная ложь» (The Beautiful Lie), Австралия, 2015. Режиссеры Г. Айвин, П. Сэлмон. Сценарий: Э. Белл, Дж. Гэвин. Композитор А. Джон. В ролях: С. Снук, Б. Сэмюэл, Р. Корсер.

«Анна Каренина. Интимный дневник», Россия, 2016. Режиссер, сценарист Ю. Грымов. Композитор Д. Арбенина.

«Анна Каренина. История Вронского», Россия, 2017. Режиссер К. Шахназаров. Сценарий: А. Бузин, К. Шахназаров. Композитор Ю. Потеенко. В ролях: Е. Боярская, М. Матвеев, В. Кищенко.

«Каренина и я» (Karenina & I), Норвегия, 2017. Режиссер Т. Моттола. Сценарист Т. Моттола, Г. Маусет. Композиторы: М. Найман, Ф. Гласс, Л. Эрдал. В ролях: Г. Маусет, В. Запорожец, Е. Вейгель.

«Темная как ночь. Анна Каренина 2019», Россия, 2019. Режиссер Р. Новикова. Сценарист А. Цыпкин. Композитор Б. Гребенщиков. В ролях: Ю. Перисильд, М. Лыков, М. Суханов.

Приложение 2. Нотные примеры⁵³

№1. К. Ламберт Фрагмент музыки к фильму «Анна Каренина» (Великобритания, 1948, реж. Ж. Дювивье)



№2. К. Ламберт Фрагмент музыки к фильму «Анна Каренина» (Великобритания, 1948, реж. Ж. Дювивье)



№3. К. Ламберт Фрагмент музыки к фильму «Анна Каренина» (Великобритания, 1948, реж. Ж. Дювивье)



⁵³ Представлена эскизная запись музыки, кроме фрагмента из Элегии es-moll С. Рахманинова, данного в оригинале.

№4. К. Ламберт Лейттема Анны



№5. С. Рахманинов Элегия es-moll. Лейттема обреченности



№6. Т. Риберо Лейттема Брауна / конного поло



№7. Дж. Э. Кин Лейттема Левина



№8. А. Фрулио Лейттема любви Левина



№9. А. Райдер Лейтмотив Тахера



№10. Г. Стотхарт Лейтмотив любви



№11. К. ЛэмбертЛейттема любви



№12. И. Штраус Императорский вальс, главная тема. Лейттема любви



№13. А. Райдер Лейтема любви



№14. П. Чайковский Шестая симфония, I ч. побочная партия. Лейттема любви



№15. Дж. Э. Кин Лейтмотив любви



№16. А. Соловьева Лейтмотив любви



№17. Д. Марианелли Лейттема любви



№18. А. Фрулио Лейттема любви



№19. Ю. Потеенко Лейттема любви



№20. Р. Щедрин Лейттема судьбы



№21. П. Говерс Лейттема судьбы



№26. П. Чайковский Шестая симфония, IV ч., заключительная тема. Лейт-тема смерти



№27. Д. Марианелли Лейттема страсти



№28. П. Говерс Лейтмотив страдания



№29. А. Соловьева Лейттема страдания



№30. Ю. Потеев Лейтмотив страдания



№31. Русская народная песня «Во поле береза стояла» (лейттема русской души в экранизации Дж. Райта)



№32. Д. Марианелли Лейттема взаимоотношений Левина и Кити



№33. Д. Марианелли Тема В₂



№34. Д. Марианелли Тема В₃



Приложение 3. Таблицы-партитуры фильмов

Таблица 3.1.

«Анна Каренина», СССР, 1967, режиссер Александр Зархи, композитор Родион Щедрин

Вербально-сюжетный ряд	Видеоряд	Звуковой ряд					
		Музыкальный тематизм (лейттематизм)	Шумовые эффекты	Музыкально-языковые средства	Тип функционирования музыки	Хронометраж	Смысловое значение
Титры	Титры на сером фоне	Лейттема судьбы		Одинокий голос виолончели с восходящим тритоновым «возгласом», флейты на фоне тихого «шумового» звучания оркестра. Тревожное пиццикато, как биение сердца или приближение поезда. Мелодия у скрипки.	Закадровый	00.00.00	Предсказание будущего драматического сюжета
Анна и Вронский обращают друг на друга внимание на ступенях вагона	Встреча Анны и Вронского	Лейттема судьбы	Гудок поезда	Мелодия кларнета, пиццикато струнных	Закадровый	00.10.19	Завязка действия

Объяснение Кити и Левина	Каток	Полонез		Полонез в исполнении духового оркестра	Закадровый	00.15.13	Создание праздной атмосферы
Левин возвращается в деревню	Заснеженный путь	Лейттема судьбы	Шум метели, звон колокольчиков лошадиной упряжки	Тихая тема у кларнета	Закадровая	00.17.16	Одиночество Левина
Случайная встреча Анны и Вронского в доме Облонских. Как символ будущей роковой развязки – свечи, отраженные в зеркале	Встреча Анны и Вронского	Лейттема судьбы		Мелодия скрипки, пиццикато струнных. Резкое восходящее глиссандо у духовых, когда свечи отражаются в зеркале		00.19.13	Намек на дальнейшее драматическое развитие событий
Выход Кити	Бал	Мазурка		Резкое восходящее глиссандо у духовых переходит в начало мазурки	Внутрикадровый	00.19.39	Показ «вихря» бала, радостных предчувствий и волнений Кити
Вронский узнает об отъезде Анны. Кити видит танцующих Анну и Вронского. Кити убегает. В быстрой «кружащейся» смене кадров мелькает счастливое лицо Анны	Бал, быстрая смена кадров	Вальс		Напряженное начало переходит в блестящий вальс с мелодическими интонациями лейтмотива судьбы. Музыка вальса тревожна, стремительна, передает отчаяние Кити. Обилие небольших восходящих резких глиссандо у духовых.	Внутрикадровый	00.21.09	Лирико-психологическая кульминация. Вальс выполняет несколько функций: 1. Передача атмосферы бала. 2. Характеристика душевного смятения Кити. 3. Передача эмоционального состояния Вронского и Анны.

							Т.е. иллюстративная, характеристичная, подтекстовая, драматургическая
Анна вспоминает бал	Анна едет в поезде	Вальс	Звон часов	Мелодия вальса звучит более тихо и призрачно	Закадровый	00.23.45	Анна вспоминает танец с Вронским
Анна выходит из поезда и встречается на перроне Вронского. Объяснение	Встреча на перроне	Вальс	Свист ветра и метели	Продолжается мелодия вальса, тема трансформируется, теряя ритмичность. При появлении Вронского звучит разложенное по терциям напряженное уменьшенное трезвучие	Закадровый	00.23.29	Анна пребывает в мечтах, от которых ее отвлекает Вронский. Вальс – связующий элемент между тремя сценами
Анна разговаривает с Вронским в театре, их слушает Бетси	В театре	Опера Дж. Верди «Набукко»		Фрагмент оперы Дж.Верди «Набукко»	Внутрикадровый	00.28.49	Постановка оперы становится иллюстрацией к развитию взаимоотношений героев
Каренин ходит в раздумьях по дому. Он вспоминает свой разговор с Анной и стоящего рядом Вронского. Анна возвращается от Бетси	В доме Карениных	Лейттема судьбы		Измененный лейтмотив судьбы с нисходящими мелодическими интонациями в исполнении виолончели в нижнем регистре, затем – флейты в сочетании с пиццикато струнных. Напряжение нарастает – crescendo – тема передается скрипке, присоединяются трубы, когда входит Анна. На высокой ноте музыка обрывается	Закадровый	00.33.19	Каренин подозревает Анну в измене. Кульминация. Музыка создает эффект психологического напряжения

Перед сном при свете свечей Анна вспоминает события минувшего вечера	Любовная сцена Анны и Вронского	Лейтмотив страсти		Яркая диссонансная мелодия струнных. Ее прерывает выстрел, начинающий сцену охоты Левина и Стивы	Закадровый	00.38.27	Музыка выражает не любовный восторг, а трепет, предшествующий роковой развязке Кульминация.
Светские диалоги главных персонажей	Подготовка к скачкам и их начало	Марш		Маршевая военная торжественная музыка	Внутрикадровый	00.45.19	Создание атмосферы и настроения
Скачки. Быстрая смена кадров, преобладание крупных планов главных героев.	Скачки	Напряженная диссонансная оркестровая музыка с имитацией конной скачки.	Топот копыт, шум толпы	Музыка отражает напряженность и развитие ситуации. Солирование ритма	Закадровый	00.50.00	Создание напряженности. Кульминация драматическая
Окончание скачек, Анна с мужем едут домой	Люди расходятся	Марш		Маршевая военная торжественная музыка	Внутрикадровый	00.53.47	Повторение музыки, звучащей до скачек. Обрамление сцены
Левин возвращается с покоса, видит проезжающую в карете Кити	На лугу ранним утром	Крестьянское пение	Звон колокольчиков лошадиной упряжки	Женское народное пение	Внутрикадровый	00.57.54	Зарисовка деревенской жизни Левина. Контраст к предыдущей сцене
Вронскому снится сон. Затем он получает послание от Анны, приезжает к ней, столкнувшись в дверях с Карениным	Сон Вронского. Затем – дом Карениных	Лейтмотив смерти		Нагнетающая диссонансная музыка. «Репетиция» на одной ноте у кларнета	Закадровый	00.59.46	Появление темы смерти в фильме

Каренин ищет Анну, которая занимается музыкой с сыном	В доме Карениных	Фортепианные упражнения		Упражнения на фортепиано	Внутрикадровый	01.04.08	Ребенок играет на фортепиано
Светская беседа	В доме Облонских	Наигрыш на фортепиано		Гость играет на рояле	Внутрикадровый	01.13.48	Создание атмосферы непринужденности
Вронский уходит из дома Карениных к себе и совершает попытку суицида	Дом Вронского	Оркестровая имитация выстрелов и боя часов		Звуки труб и ударные имитируют выстрелы. Треугольник воссоздает бой часов и колокольный звон.	Закадровый	01.27.13	Передача напряженности ситуации, душевного состояния Вронского
Венчание Кити и Левина	В церкви	Церковное пение		Церковный смешанный хор	Внутрикадровый	01.28.38	Создание атмосферы церковного обряда
Анна и Вронский встречаются после разлуки	Сцена встречи на набережной	Лейттема судьбы		Тревожная музыка	Закадровый	01.36.29	Передача психологического состояния героев. Кульминация
Анна и Вронский в Италии	Пейзажи Италии	Итальянская песня	Плеск морских волн	Итальянская песня, исполняет мужской голос, тенор	Закадровый	01.37.01	Создание национального колорита
Анна в театре	Театр	Опера Дж. Верди «Травиата»		Оперная сцена: баритон, затем - сопрано	Внутрикадровый	01.51.09	Кульминация драматическая
Анна со свечой в руке ходит по дому	В доме Вронского	Лейттема судьбы		Проведение лейттема у флейты	Закадровый	02.12.51	Анна
Анна прощается со спящим Вронским	В доме Вронского	Лейтмотив страсти		Яркая диссонансная музыка	Закадровый	02.13.17	Анна прощается с Вронским. Кульминация
Анна едет в карете, смотрит на купола церквей	Анна в дороге на вокзал	Колокольный звон. Статика	Монолог Анны	Тихий звон колоколов	Закадровый	02.14.02	Отсылка к скорой смерти

Анна идет по перрону	Анна на вокзале	Лейтмотив смерти		Кульминационное проведение лейтмотива. Звучание оstinato как навязчивая мысль	Закадровый	02.15.18	Предрешена скорая смерть главной героини
Анна принимает решение свести счеты с жизнью	Анна на вокзале	Лейттема судьбы		Яркое и тяжеловесное проведение лейттемы трубами. Окончание на кульминационной ноте	Закадровый	02.15.55	Развязка, кульминация-эпилог

Таблица 3.2.

«Анна Каренина», США, 1997, режиссер Бернард Роуз, музыка П. Чайковского, С. Рахманинова, С. Прокофьева

Вербально-сюжетный ряд	Видеоряд	Музыкальный тематизм (лейттематизм)	Шумовые эффекты	Тип функционирования	Хронометраж	Смысловое значение
Левин убегает от опасности	Заснеженная степь, волки гонятся за Левиным	Женский хор исполняет романс «Соловей»	Вой волков	Закадровый	00.00.46	Сон Левина
Левин говорит о любви и упоминании	Левин в опасности	Лейттема судьбы П. Чайковский. Симфония №6, 1 часть, вступление.	Шум поезда	Закадровый	00.01.35	Мрачная музыка готовит зрителей к трагической истории

нает Анну Каренину						
Левин разговаривает с Щербацкими и их гостями	Прием в доме Щербацких	С. Рахманинов «Элегическое трио» №1		Закадровый	00.06.00	Светский раут на фоне смятения Кити и Левина
Первая встреча Анны и Вронского	Вокзал	С. Рахманинов «Элегическое трио» №1		Закадровый	00.09.51	Зарождение чувства
Анна считает гибель рабочего дурным знаком	Анна после трагедии на вокзале задумчивая едет со Стивой	Лейттема судьбы П. Чайковский. Симфония №6, 1 часть, вступление		Закадровый	00.11.22	Реакция Анны на гибель человека под поездом
Танец Анны и Вронского	Бал	П. Чайковский. Вальс из балета «Лебединое озеро»		Внутрикадровый	00.16.14	Создание атмосферы бала. Кульминация
Воспоминание о бале	Анна смотрит в окно поезда и вспоминает танец с Вронским	П. Чайковский. Вальс из балета «Лебединое озеро»	Шум поезда	Закадровый	00.20.55	Светлые воспоминания героини
Вронский признается в любви Анне. Анну по прибытию в Петербург встречает муж, Вронский вынужден уйти.	Перрон. Анна и Вронский стоят у поезда. На вокзале Анну встречает муж, Вронский уходит.	Лейттема любви П. Чайковский. Симфония №6, 1 часть, побочная партия.		Закадровый	00.22.08	Вронский открыто выражает свою любовь
Вронский беседует с Бетси Тверской об Анне	Вронский смотрит на Анну в театре	П. Чайковский. Балет «Лебединое озеро», тема лебедей		Внутрикадровый	00.25.17	Смятение, накал страстей. Кульминация
Вронский говорит Анне о возможности счастья	Анна садится в карету	Лейттема обреченности С. Рахманинов. Элегия.	Шум ветра	Закадровый	00.29.04	Предопределенность судьбы Анны

Вронский говорит с Анной	Любовная сцена	Лейттема любви П. Чайковский. Симфония №6, 1 часть, побочная партия		Закадровый	00.31.55	Определяется различие взглядов на связь Анны и Вронского: для него –это счастье, для нее – позор
Каренин предупреждает Анну о грядущих проблемах	Анна возвращается домой	Лейттема обреченности С. Рахманинов. Элегия.		Закадровый	00.32.23	Анна чувствует неотвратимость судьбы
Левин среди крестьян	Крестьяне возвращаются с покоса	Женский хор в народной манере исполняет романс «Соловей»		Внутрикадровый	00.37.26	Изображение честного, успокаивающего душу труда
Каренины на скачках. Противопоставление Каренина Вронскому	Начало скачек	С. Рахманинов «Элегическое трио» №1		Закадровый	00.42.28	Фоновая музыка
Падение Вронского на скачках, реакция Анны и ее мужа	Скачки	П. Чайковский. Симфония №6, 1 часть. Разработка		Закадровый	00.43.59	Создание напряжения, движение к кульминации, оканчивающейся выстрелом в упавшую лошадь. Кульминация
Объяснение су-пругов	Каренины едут в карете	Лейттема любви П. Чайковский. Симфония №6, 1 часть, побочная партия.		Закадровый	00.45.11	Анна перестает скрывать свою любовь
Вронский остается с офицерами	Офицерская пирушка	Цыганская музыка и напевы		Внутрикадровый	00.46.58	Создание атмосферы легкомысленного разгула
Вронский приехал к Анне	Каренины выходят из дома, проходя мимо Вронского	П. Чайковский. Симфония №6, 1 часть (окончание)		Закадровый	00.51.22	Вронского игнорируют. Создание видимости добропорядочного семейства

Кити и Левин среди гостей	Поцелуй Кити и Левина, подготовка к свадьбе	Хоровая музыка		Закадровый	00.54.13	Подчеркнуто-торжественная обстановка
Сцена венчания	Венчание Кити и Левина	Хоровая музыка		Внутрикадровый	00.56.09	Подчеркнуто-торжественная обстановка
Анна просит прощения у мужа	Каренин у постели умирающей Анны	Лейттема обреченности С. Рахманинов. Элегия.		Закадровый	00.57.50	Анна на грани смерти
Вронский в расстроенных чувствах уходит от Карениных	Попытка суицида Вронского	Лейттема смерти П. Чайковский. Симфония №6, 4 часть, первая тема		Закадровый	01.00.35	Иллюстрация безысходности и трагичности момента. Психологическая кульминация
Вронский и Анна рады встрече, решают ехать в Италию	Вронский приходит к Анне и забирает ее с собой	Лейттема любви П. Чайковский. Симфония №6, 1 часть, побочная партия		Закадровый	01.02.08	Возрождение любви. Кульминация
Левин получил известие о скорой смерти брата	Левин и Кити поехали из имения в Петербург	Лейттема смерти П. Чайковский. Симфония №6, 4 часть, заключительная тема		Закадровый	01.06.09	Передача переживаний Левина и предвестие смерти его брата
Брат Левина умирает	Религиозные ритуалы с умирающим	Мужское церковное пение		Внутрикадровая	01.07.22	Ритуальные обряды над умершим братом Левина
Левин мучается мыслью о ненужности своего существования	Левин разговаривает с Кити	Лейттема смерти П. Чайковский. Симфония №6, 4 часть, заключительная тема		Закадровый	01.07.52	Левин страдает из-за смерти брата
Анна и Вронский беседуют	Анна и Вронский в Италии. Дом Каренина	П. Чайковский. Симфония №6, 2 часть		Закадровый	01.08.50	Анна и Вронский счастливы
Левин молится о	Левин ждет	С. Рахманинов «Всенощное	Крики	Закадровый	01.13.58	Левин впервые обращается к

благополучном исходе родов жены.	окончания ро- дов.	бдение» №5 «Ныне отпуска- еши»	Кити, плач ребенка			богу
Анна разговари- вает с сыном	Анна входит в комнату к спя- щему сыну	С. Рахманинов «Всенощное бдение» №5 «Ныне отпуска- еши»		Закадровый	01.15.40	Музыка подчеркивает святость отношений матери и сына
Анна хочет пойти в театр, Вронский отговаривает ее	Анна сидит у зеркала, Врон- ский собирается в театр	П. Чайковский. Сцена письма из оперы «Евгений Онегин» («Кто ты, мой ангел ли храни- тель...»)		Закадровый	01.18.35	Музыка начинает звучать, ко- гда Анна говорит Вронскому о своей любви
Вронского встре- чает княжна Со- рокина	Вронский в те- атре, Анна дома	П. Чайковский. Сцена письма из оперы «Евгений Онегин» («Кто ты, мой ангел ли храни- тель...»)		Внутрикадровый	01.20.20	Анна сомневается в любви Вронского
Ссора Анны с Вронским	Дом Вронского	П. Чайковский. Сцена письма из оперы «Евгений Онегин»		Закадровый	01.25.02	Анна сомневается в любви Вронского
Анна видит Врон- ского последний раз	Вронский уез- жает после оче- редной ссоры, Анна смотрит ему вслед, а за- тем уезжает сама.	Лейттема обреченности С. Рахманинов. Элегия.		Закадровый	01.29.22	Отношения героев зашли в ту- пик. Анна понимает, что все кончено.
Анна стоит на перроне и смот- рит на рельсы	Сцена гибели Анны	П. Чайковский. Симфония №6, 4 часть, вторая тема	Шум вок- зала, люд- ские го- лоса, сви- сток поезда	Закадровый	01.31.13	Любовь привела Анну к траге- дии
В затуманенном сознании Анны	Сцена гибели Анны	Лейттема смерти П. Чайковский. Симфо-		Закадровый	01.32.57	Гибель Анны Кульминация

проходит аналогия с детским воспоминанием прыжка с обрыва		ния №6, 4 часть, заключительная тема				
Княгиня Лидия выступает перед солдатами, следующими на фронт. Левин встречает Вронского в купе поезда	Вокзал	С. Прокофьев. Кантата «Александр Невский»		Закадровая музыка	01.34.23	Показ патриотического настроения солдат, уходящих на фронт
Вронский вспоминает об Анне	Купе вагона	С. Прокофьев. Кантата «Александр Невский»		Закадровый	01.37.02	Вронского ищет смерти на войне
Левин рассуждает о смысле жизни	Левин возвращается домой	С. Рахманинов «Всенощное бдение»		Закадровый	01.37.42	Левин нашел смысл жизни, обратившись к вере
Окончание фильма	Титры	П. Чайковский. Концерт для скрипки с оркестром D-dur (соч.35)		Закадровый	01.30.05	Отстраненное от трагедии завершение фильма