

*Окунева Е. Г., Дубова А. Ю.* Музыка Андре Превена к фильму Ричарда Брукса «Элмер Гентри» (1960)  
как смыслообразующий фактор

**Екатерина Гурьевна Окунева**  
[okunevaeg@yandex.ru](mailto:okunevaeg@yandex.ru)

Доктор искусствоведения, доцент,  
профессор кафедры теории музыки и  
композиции Петрозаводской  
государственной консерватории имени  
А. К. Глазунова

**Александра Юрьевна Дубова**  
[sashadubova493@gmail.com](mailto:sashadubova493@gmail.com)

Магистрант 2 курса кафедры теории  
музыки и композиции Петрозаводской  
государственной консерватории имени  
А. К. Глазунова

**Ekaterina G. Okuneva**  
[okunevaeg@yandex.ru](mailto:okunevaeg@yandex.ru)

Dr. Habil. in Art Studies, Associate Professor  
of the Music Theory and Composition  
Department of the Petrozavodsk State  
Glazunov Conservatory

**Alexandra Yu. Dubova**  
[sashadubova493@gmail.com](mailto:sashadubova493@gmail.com)

2nd Year Master's student of the Music  
Theory and Composition Department  
of the Petrozavodsk Glazunov State  
Conservatory

## **Музыка Андре Превена к фильму Ричарда Брукса «Элмер Гентри» (1960) как смыслообразующий фактор**

### **Аннотация**

Объектом исследования в статье выступает музыка американского композитора А. Превена к фильму Р. Брукса «Элмер Гентри» (1960) по мотивам романа С. Льюиса. Особенностью саундтрека является его стилистическая многокомпонентность. Три стилиевых пласта — духовные песнопения, джаз и авторская (академическая) музыка — способствуют выявлению смысловых подтекстов картины: борьбы между чувством и долгом у Шэрон Фолконер, борьбы между мстостью и любовью у Лулу, лицемерия Гентри. Двойственность, характеризующая всех ключевых героев фильма, находит отражение в стилистических модуляциях внутри одного саундтрека и в преобразованиях выразительного характера лейттем, закреплённых за женскими персонажами. Важную роль приобретает и прием «смыслопорождения через жанр».

### **Ключевые слова**

Андре Превен, Ричард Брукс, Синклер Льюис, «Элмер Гентри», киномузыка, саундтрек, смыслопорождение через жанр

## **Music by André Previn for the Film by Richard Brooks “Elmer Gantry” (1960) as a Semantic Factor**

### **Abstract**

The object of the research in the article is the music of the American composer A. Previn for the film by R. Brooks “Elmer Gantry” (1960) based on the novel by S. Lewis. A special feature of the soundtrack is its stylistic multicomponence. Three stylistic layers — Christian hymn, jazz and author’s (academic) music — contribute to the identification of the semantic subtexts of the film: the struggle between feeling and duty in Sharon Falconer, the struggle between revenge and love in Lulu, and the hypocrisy of Gantry. The duality that characterizes all the key characters of the film is reflected in the stylistic modulations within one soundtrack and in the transformations of the expressive character of the leitmotifs assigned to the female characters. The technique of “meaning generation through genre” also acquires an important role.

### **Keywords**

André Previn, Richard Brooks, Sinclair Lewis, “Elmer Gantry”, film music, soundtrack, meaning generation through genre

Творческий путь американского композитора Андре Превена<sup>1</sup> (André Previn, 1929–2019) можно считать в определенном смысле уникальным, поскольку он следовал траектории, прямо противоположной той, что характерна для большинства авторов, обращающихся к киномузыке на волне достижений в академической сфере. Превен, напротив, начинал свою творческую деятельность как кинокомпозитор<sup>2</sup>, покинув крупнейшую кинокомпанию «Metro-Goldwyn-Mayer» в середине 1960-х годов на пике своей профессиональной карьеры, чтобы сосредоточиться на сочинении классической музыки.

За период своей работы в Голливуде Превен написал музыку более чем к полусотне картин, многие из которых ныне считаются классикой Голливуда. Он сотрудничал с такими выдающимися режиссерами, как Ричард Торп, Ричард Брукс, Билли Уайлдер, Энтони Манн, Джон Стерджес и другие, а также с не менее известными актерами — Элизабет Тейлор, Ширли Маклейн, Одри Хепбёрн, Джин Симмонс, Эрролом Флинном, Бертом Ланкастером, Джеком Леммоном и другими.

Как академическая, так и киномузыка Андре Превена в мировом музыкознании еще не получила всестороннего исследования. За рубежом подавляющее большинство информации о музыканте носит критико-публицистический характер. В основном это рецензии на его сочинения, различные интервью и беседы. Среди научной литературы выделяются работы Фредерика Дёля (Frédéric Döhl). Исследователю принадлежит ряд статей, посвященных оперным сочинениям Превена ([7], [9], [10]), а также монографическое исследование «Андре Превен: музыкальная универсальность и эстетический опыт» [8]. В отечественном музыкознании творчество Превена еще не становилось предметом специального изучения. В русскоязычных источниках композитору посвящена короткая заметка в энциклопедическом словаре Л. О. Акопяна [1, 434].

В центре внимания данной статьи — принципы работы Превена в области кино на примере голливудской ленты «Elmer Gantry» («Элмер Гентри», 1960). Роль музыки в драматургии этого кинофильма впервые получает подробное аналитическое освещение. Выбор картины обусловлен репрезентативностью саундтрека в отражении композиторского стиля, базирующегося на сочетании авторского и заимствованного (аранжированного) материала.

Фильм «Элмер Гентри» был снят по одноименному роману писателя, репортера, лауреата Нобелевской премии по литературе Синклера Льюиса (1885–1951). В своем антиклерикальном романе Льюис исследовал религиозную активность, охватившую Америку в 1920-е годы, с беспощадной правдой вскрыв пороки и лицемерие священнослужителей и показав, как различные церкви и секты (баптистская, методистская, адвентистская, католическая и другие) беспринципно продают религию прихожанам, соревнуясь между собой, словно торговые фирмы. Главной фигурой романа является циничный и сластолюбивый Элмер Гентри по прозвищу «сорвиголова». Все его действия и поступки противоположны устоям церковной жизни, что не мешает ему достичь высокого общественного положения, купить докторские степени богословия и права и стать «твердыней нравственности» Соединенных Штатов Америки. Соединив в своей книге черты романа-биографии и романа-обозрения, Льюис создал, по существу, образ антигероя, олицетворившего самые неприглядные стороны американской действительности — невежественность, лицемерие и стремление к коммерциализации.

---

<sup>1</sup> Фамилия композитора транскрибируется в русском языке двояко — Прэвин и Превэн. Мы придерживаемся написания, данного Л. О. Акопяном в словаре «Музыка XX века» [1, 434].

<sup>2</sup> Он был четырежды удостоен премии Академии кинематографических искусств и наук «Оскар» за лучшую музыку к фильмам «Жижи» (1958, оригинальная музыка, удостоена также премии «Грэмми»), «Порги и Бесс» (экранизация оперы Гершвина, 1959, редакция партитуры, совместно с Кеном Дарби), «Нежная Ирма» (1963, аранжировка музыки М. Монно) и «Моя прекрасная леди» (1964, оригинальные музыкальные эпизоды).

Прототипами персонажей романа послужили реальные личности. В период написания книги Льюис активно посещал церковные службы в Канзас-сити, а также предпринял путешествие по Америке с целью изучить уклад жизни странствующих проповедников. Образ Гентри был во многом срисован с методистского священника Уильяма Стиджера, посвятившего писателя в тайны привлечения паствы с помощью технических новинок (электрифицированный крест) и рекламных объявлений, а также с баптистского проповедника Джона Р. Стрейтона, собиравшего огромное число слушателей благодаря своим проповедям, обличавшим распущенность с небывалым знанием дела [3, 519]. Прототипом сестры Фолконер оказалась евангелистка Эмми Макферсон<sup>3</sup>, основавшая Международную евангельскую христианскую церковь пятидесятников «Foursquare».

Выход романа в 1927 году произвел настоящий скандал. Книга была запрещена в Бостоне и других городах, многократно осуждалась по всей территории США. Ряд священнослужителей выступал с предложениями заключить Льюиса в тюрьму сроком не менее чем на пять лет. В адрес писателя неоднократно поступали угрозы физической расправы. Американский евангелист Билл Сандей причислил Льюиса к «когорте сатаны» [11, 101]. Неоднозначно книга была воспринята критикой. Одни рецензенты посчитали фигуру Гентри малодостоверной, а другие, напротив, сравнивали роман Льюиса с обличительной сатирой Боккаччо, Рабле, Вольтера и других писателей, известных своими литературными выпадами против церкви.

Несмотря на негативные отзывы со стороны религиозной общественности, роман все же имел коммерческий успех. По данным американского еженедельного новостного журнала «Publishers Weekly», книга оказалась самой продаваемой в США за 1927 год [11, 100]. На волне коммерческого успеха роман был переработан в пьесу, постановка которой осуществилась в 1928 году в театре «Плейхаус» с Эдвардом Дж. Поули и Верой Аллен в главных ролях. Бродвейский спектакль выдержал 48 представлений.

В 1960 году роман экранизировал режиссер Ричард Брукс, который выступил также сценаристом фильма. Его киноадаптация существенно отличалась от литературного первоисточника. Многие персонажи, фигурирующие на страницах романа, были выпущены. Сюжет концентрировался вокруг знакомства Гентри с сестрой Фолконер, их совместной деятельности и гибели Шэрон. Образ Гентри оказался при этом кардинально переосмыслен и существенно романтизирован. Акцент был сделан на личностном преображении героя. В начале фильма Гентри представал безнравственным авантюристом, хотя и весьма обаятельным благодаря своей неумной энергии и харизме. Среди его позитивных черт — оптимистичный взгляд на жизнь, дар красноречия, умение приспособливаться к любым обстоятельствам. Немалую роль в новом восприятии героя сыграл выбор на главную роль Берта Ланкастера, харизматичность которого не могла оставить зрителей равнодушными. Образ героя постепенно модулировал, что было особенно заметно в истории с его бывшей подружкой Лулу: если в книге Гентри никогда не мог противостоять зову плоти, беззащитно пользуясь наивностью влюбленной в него девушки, то в фильме ему не были чужды благородные порывы, он не поддавался

---

<sup>3</sup> Эмми Макферсон (1890–1944) — канадская евангелистка, одна из первых женщин-пятидесятниц, произведшая огромный резонанс в мире. С пятидесятничеством она познакомилась благодаря своему первому мужу Роберту Симплу, миссионеру из Ирландии. Свою религиозную миссию Макферсон начала в 1913 году в качестве евангелистки. В 1919 году в Лос-Анджелесе она организовала серию собраний, которые сделали ее известной и популярной. Ей удавалось привлечь на свои проповеди многотысячные аудитории в разных крупных городах США, поскольку она широко использовала в своей деятельности средства массовой информации (прежде всего радио), элементы театра и кино. В книге И. Ильфа и Е. Петрова «Одноэтажная Америка» ее методы характеризуются как «грубое шарлатанство <...> немножко цифр, немножко старых анекдотов, немножко порнографии и очень много наглости» [5, 347, 349].

любовным уловкам Лулу, защищал ее от расправы с сутенером<sup>4</sup>. Под воздействием любви к Шэрон происходило как бы внутреннее перерождение Гентри.

Образ сестры Фолконер в фильме также оказался коренным образом переосмыслен по сравнению с романом. В книге Шэрон вела себя не менее цинично, чем Гентри, она была капризна, ревнива, невероятно честолюбива и корыстна (показательно, что, несмотря на любовную связь с Гентри и его активную деятельность по продвижению ее миссии, она не соглашалась повысить ему жалование). В фильме же сестра Фолконер показывалась женщиной преданной и самоотверженной, живущей мечтой о всеобщем преображении и спасении мира, готовой пойти на любые жертвы во имя любви. Известную лепту в романтическую трактовку этого образа внесла внешность и игра Джин Симмонс — актрисы, известность которой принесли съемки в исторических костюмных драмах, особенно роль Офелии в фильме Лоренса Оливье «Гамлет» (1948).

Несмотря на кардинальное изменение концепции книги Льюиса, известный кинокритик и редактор журнала «New York Times» А. Х. Вейлер дал положительную оценку кинофильму. Он охарактеризовал его как «живой, насыщенный событиями, <...> в значительной степени лишенный полемики романа, который захватывает и взор, и разум» [12, 16].

Картина имела большой успех, получила три премии «Оскар» (за лучшую мужскую роль, за лучшую женскую роль второго плана, за лучший адаптированный сценарий), премию «Золотой глобус» (за лучшую мужскую роль), премию Гильдии сценаристов США (за лучшую американскую драму) и ряд других наград. Музыка Превена также номинировалась на «Оскар».

Рассмотрим саундтрек к фильму и попытаемся определить его роль в драматургии как отдельных эпизодов, так и всей картины в целом, а также — выявить средства музыкальной выразительности, привлекаемые для характеристики того или иного образа.

Для картины Превен создал стилистически разнородный музыкальный материал. Большую часть звукового оформления составили церковные гимны и песнопения баптистов, которые звучали в сопровождении духового оркестра. Этот стилистический пласт был как бы «предопределен» самой книгой Льюиса. В романе духовные гимны упоминались неоднократно. Музыка на собраниях сестры Фолконер отводилась особая роль — она должна была настраивать прихожан на дружеский или воинственный лад, создавать атмосферу доверия и прочее. «Элмер считал, что главная цель гимнов — настроить аудиторию так, чтобы она готова была делать то, что ей скажут», — читаем в романе Льюиса<sup>5</sup> [6, 58]. Данный стилистический пласт условно можно назвать пластом «духовной жизни». В фильме, как и в книге, баптистские гимны звучали на религиозных собраниях. Превен использовал в первую очередь те песни, которые упоминались в романе: «Shall We Gather at the River» («Соберемся ли мы у реки»), «Gloria! Gloria! Hallelujah!» («Славься! Славься! Аллилуйя!»), «Onward, Christian Soldiers» («Вперед, воинство Христово»), «Stand up for Jesus» («Встаньте за Иисуса»), «I'm on My Way» («Я уже в пути»).

Противоположностью к данному пласту выступил джаз. В книге джазовая музыка упоминалась лишь раз, в негативном ключе, в разговоре между плотником Эмилем Фишером и его сыном Беном в пивной Оскара Гохлауфа. Старший Фишер сетовал на засилье этой музыки, ее навязывание и примитивность и сравнивал джаз с преподобным Гентри, который «никогда и не рождался на свет, его попросту выдули из саксофона» [6, 103]. В фильме джаз чаще всего сопровождал сцены, связанные с миром

<sup>4</sup> Отметим, что история Лулу в картине Брукса также была существенно изменена по сравнению с романом. В обоих случаях девушка оказывается жертвой соблазна Гентри, но в фильме последствия обмана более драматичны — она становится проституткой. Если у Льюиса Лулу представлена наивным и глупым «котеночком», то у Брукса она показана, с одной стороны, ловкой интриганкой, а с другой — оскорбленной в своих чувствах, жаждущей мести влюбленной женщиной.

<sup>5</sup> См. также главу 14, в которой Шэрон и Элмер, беседуя с доктором Бинчем, рассуждают, какие гимны действуют на людей сильнее всего и помогают призвать их к покаянию.

плотских удовольствий, с человеческими слабостями и пороками, а также использовался в сценах, раскрывающих лицемерие героев. Этот пласт условно можно обозначить как отражающий чувственную сторону жизни.

На протяжении фильма духовный и плотский миры нередко совмещались. В музыкальном плане их синтез осуществлялся в джазовых обработках духовных песнопений, выполненных Превеном. Наиболее показательна в этом отношении песня «I'm on My Way» («Я уже в пути»). В фильме ее вместе с прихожанами исполнил Элмер Гентри. Песня выполняет важную драматургическую функцию и с точки зрения смысла имеет двойное дно. В тексте речь идет о пути, который проходит каждый человек, приближаясь к Богу, о препятствиях, которые он преодолевает на этом пути, о подстерегающих его грехах и соблазнах. Песня появляется в начале и в конце фильма и таким образом обобщает путь духовной трансформации Гентри. Соединение джаза, олицетворяющего популярный вид массового искусства, с духовным песнопением, с одной стороны, подчеркивало неоднозначность личности героя — обаятельного мерзавца, который прошел ряд испытаний и в каком-то смысле переродился, лишившись свойственного ему цинизма; с другой — выступало символом американской культуры с ее толерантностью, эклектичностью, стремлением к массовости, доступности, зрелищности.

Третьим музыкально-стилистическим пластом фильма стала музыка, репрезентирующая личный авторский стиль Превена со свойственной ему экспрессивностью. К этому стилистическому пласту относятся прежде всего саундтреки «Not as My Lover» («Не как мой любовник»), «Under the Pier» («Под пирсом»), «Elmer and Lulu» («Элмер и Лулу»), «Kiss Me Goodbye» («Поцелуй меня на прощание»). В них доминирует расширенная тональность с элементами атональности. Данный пласт чаще всего связывается с лирико-психологической характеристикой героев.

Выделенные стилистические пласты по-разному используются в картине. Религиозные песнопения и джаз в основном фигурируют как внутрикадровая музыка, но выполняют разную функцию. Остановимся на них подробнее.

Наиболее часто в фильме повторяется гимн «Gloria! Gloria! Hallelujah!» («Славься! Славься! Аллилуйя!»), известный также как боевой гимн республики<sup>6</sup>. Все появления данного гимна связаны с религиозными собраниями. Он исполняется прихожанами под сопровождение духового оркестра и фортепиано во время выходов сестры Фолконер.

В основе «Gloria! Gloria! Hallelujah!» лежит американская патриотическая песня «Тело Джона Брауна», посвященная борцу за расовое равноправие, автор текста — американская поэтесса и писательница Джулия Хау. В 1862 году слова песни были опубликованы в одном из знаменитых журналов США «The Atlantic Monthly». В годы Гражданской войны гимн получил огромную популярность в армии северян. В его мелодике преобладает пунктирный ритмический рисунок, благодаря чему в музыке отчетливо различимы черты марша, а по строкам запоминающегося припева гимн получил свое название.

В фильме он поначалу несет функцию приветствия и связан, по сути, не только с прославлением Господа, возмездием в Судный день, с победным шествием Истины, но и с прославлением сестры Фолконер<sup>7</sup>. В дальнейшем он используется еще в трех сценах, но показательно, что его роль и значение в кадре меняется. Если при первом звучании гимна внимание зрителей сконцентрировано на оркестре и радостных лицах прихожан, музыка звучит в полную мощь, то во второй сцене, где толпа поклонников собралась на железнодорожном вокзале, чтобы проводить сестру Фолконер, музыка начинает выполнять фоновую функцию. Знак приветствия за данной темой сохраняется, однако сюжетно-визуальный контекст постепенно входит в противоречие с музыкой. Поначалу Шэрон улыбается и машет прихожанам рукой, но, как только поезд трогается, она закрывает глаза

<sup>6</sup> В романе идея открывать и закрывать собрания кличем «Аллилуйя» принадлежала Элмеру Гентри.

<sup>7</sup> Напомним, что в книге героиня мнила себя не просто божьей избранницей, она считала, что в ее лице воплотились богини всего мира — Гера, Деметра, Изиды, Иштар, Фригта, Астарта, Лакшми и другие.

от усталости и в изнеможении проходит в вагон. Музыка еще продолжает звучать в отдалении, когда героиня, совершенно обессиленная, падает в кресло. Бодрый характер гимна, контрастирующий с тем, что видит зритель, позволяет ощутить драматизм ситуации и осознать «изнанку» миссионерской работы — труд до изнеможения, без жалости к себе. Превен и Брукс, по сути, прибегают здесь к приему обобщения через жанр (термин А. Альшванга) или, в более точной формулировке А. Амраховой, «смыслопорождения через жанр» [2, 21].

В следующий раз гимн звучит в тот момент, когда Шэрон готовится к своему выходу в городе Зенит, слушая по радио Гентри, проповедующего на боксерском ринге. Маршевая мелодия, как и в предыдущем случае, призвана усилить внутренний раскол, произошедший в душе героини. Она увлечена прослушиванием речи Гентри, по-женски радуется присланному им букету цветов с запиской «Любовь — это утренняя и вечерняя звезда» и забывает о своей роли на предстоящем собрании (не случайно агент Билл вбегает и с укоризной замечает, что она уже дважды пропустила свой выход). Отметим, что фраза из записки является цитатой американского публициста и оратора Роберта Ингерсолла (1833–1899), жестко критиковавшего Библию<sup>8</sup>. Благодаря неоднократному повторению эта фраза приобретает в фильме функцию своеобразного философского рефрена. Причем если в романе Льюиса данные слова служат горьким символом извращенных ценностей (ибо призыв к духовной любви на деле оборачивается бесконечными интрижками и сладострастием Гентри), то в фильме Брукса, напротив, они становятся олицетворением духовного возвышения героя (так как через земную любовь ему приоткрывается и смысл любви божественной).

Четвертая сцена, где появляется гимн, — одна из ключевых в фильме. Гентри предлагает Шэрон свою любовь и уговаривает ее сбежать, бросив прихожан Зенита. Сестра Фолконер стоит перед выбором — остаться с человеком, которого она любит, или продолжить свою церковную миссию. Подчеркнем, что сложная антиклерикальная полемика романа, таким образом, заменяется авторами фильма на более понятную широкому зрителю борьбу между чувством и долгом<sup>9</sup>. Гимн, призывающий Шэрон к выходу, становится в итоге символом ее миссии. Показательно, что в начале сцены он выполняет фоновую функцию, но по мере ее развертывания звучание музыки усиливается, делается громче, и таким образом выбор Шэрон становится очевидным.

Остальные использованные Превеном гимны звучат в фильме по одному разу. «*Shall We Gather at the River*» («Соберемся ли мы у реки») принадлежит к числу наиболее известных песнопений баптистов. Он был создан в 1864 году американским композитором Робертом Лоури. Оригинальное название гимна первоначально звучало иначе — «*Прекрасная река*», однако вскоре песнопение было переименовано в «*Хенсон Плейс*». Так называлась баптистская церковь в Бруклине, где Роберт Лоури читал проповеди. В тексте гимна присутствуют отсылки к фрагментам из «Откровения Иоанна Богослова», в частности, к первой и второй строкам, где речь идет о реках воды жизни. Однако в отличие от «Апокалипсиса» в гимне «*Shall We Gather at the River*» река выступает символом чистоты, так как именно через очищение можно достичь престола Божьего. В романе Льюиса данный гимн упоминается дважды. Сначала его поют прихожане на торжественном собрании в Тервиллингер-колледже в ожидании выступления Джадсона Робертса. В этот момент Гентри впервые ощущает свое единение с людьми и сопричастность ко всему происходящему<sup>10</sup>. Затем гимн звучит на собрании сестры Фолконер при первом посещении

<sup>8</sup> В романе тему для своей первой проповеди Гентри позаимствовал именно у Ингерсолла, которого считал безбожником. В дальнейшем он неоднократно начинал свои обращения к прихожанам с данной фразы.

<sup>9</sup> В книге данная дилемма не стояла ни перед одним из героев. Напротив, Гентри в своих честолюбивых помыслах мечтал забрать власть из рук сестры Фолконер.

<sup>10</sup> «Все встали; зазвучал новый гимн: “Соберемся ли мы у реки”, — и Элмер смутно почувствовал, что незримые нити связывают его с этим смиренным и набожным людом: с этим сухопарым плотником (славный малый, наверное, приветливый, добряк), с этой фермершей, матерью семейства, такой же отважной, как ее деды — первые поселенцы Америки; с этим парнем, его однокурсником, классным баскетболистом — а

Гентри. В фильме гимн появляется в аналогичной ситуации и, таким образом, служит предвестником грядущего духовного «очищения» героя.

Текст американского христианского гимна «Stand up for Jesus» («Встаньте за Иисуса») написан пресвитерианским (католическим) священником Джорджем Даффилдом-младшим, сыном преподобного доктора Даффилда в 1858 году. Музыка принадлежит англо-американскому композитору Джорджу Джеймсу Уэббу. Композитор сочинил мелодию гимна во время плавания из Англии в США. Данная мелодия имеет еще одно название — «Утренний свет». Гимн был популярен в период Гражданской войны и исполнялся как солдатами Союза, так и Конфедерации. В фильме данный гимн звучит во время религиозного собрания. Он исполняется в тот момент, когда Шэрон производит сбор средств на нужды своей церкви. Воинственный характер текста, содержащего христианскую милитаристскую лексику, мало вяжется с призывом Шэрон пожать руку соседу и найти счастье в Иисусе, и тем более противоречит звону монет, бросаемых прихожанами. Подобным образом Превен и Брукс ставят под сомнение церковные догмы, показывая несоответствие христианских лозунгов истинным намерениям священнослужителей.

Слова гимна «Onward, Christian Soldiers» («Вперед, воинство Христово») принадлежат английскому священнику Сабине Бэринг-Гулд. Текст был написан как молитвенный гимн для детей, идущих к церкви Святого Петра и Святого Леонарда (Хорбери) на троицу в 1865 году. Автором музыки являлся английский композитор Артур Салливан. Первоначально он назвал гимн «Святая Гертруда» в честь жены своего приятеля Эрнеста Клея Кер Сеймера, в доме которого и была написана музыка. Международная христианская и благотворительная организация «Армия спасения» использовала этот гимн для проведения собраний. В фильме данный гимн звучит в тот момент, когда Гентри перед многочисленной публикой выступает с призывом очистить город Зенит от подпольных баров, наркотических притонов и борделей<sup>11</sup>.

Из перечисленных гимнов именно «Вперед, воинство Христово» нацелен на выявление и показ лицемерия и цинизма самого Гентри. В тексте гимна под воинством Христовым подразумеваются праведные люди, которые встают на борьбу против нечисти и грехов. Первоначально гимн полностью совпадает по смыслу с действиями Гентри, который призывает громить бордели и бары. Показательно, однако, что в одном из таких заведений его опознают как завсегдатая.

Таким образом, функция внутрикадровой музыки, связанной с духовными песнопениями, оказывается неоднозначной. С одной стороны, она выступает иллюстрацией социального контекста фильма, а с другой, наделяется более глубоким смысловым слоем. Драматургическая работа Превена и Брукса привела к концептуализации жанра духовного гимна. Прием «смыслопорождения через жанр» позволил раскрыть психологическую глубину отдельных сюжетных ситуаций, а также более рельефно выявить те остро полемические вопросы, которые, казалось, были значительно редуцированы авторами фильма — лицемерие и цинизм церковных служителей, двуличие Гентри.

Музыка, отражающая личный стиль Превена, всегда функционирует в картине как закадровая. Она является отражением внутреннего мира героев, причем преимущественно мира женских персонажей.

С образом сестры Фолконер связаны саундтреки «Not as My Lover» («Не как мой любовник») и «Under the Pier» («Под пирсом»). Между ними существует особая интонационная связь, благодаря которой можно выделить лейттему Шэрон. Тема эта каждый раз трансформируется то ритмически, то тембрально, то интонационно и, кроме

---

посмотрите, как отдается пению, как закрывает глаза, как откинул голову, послушайте, как звенит его голос! Все они — люди прерий, его родная семья. Все — свои. Так неужели он, Элмер Гентри, окажется изменником, пойдет один против течения, не разделит с ними эту общую веру, этот общий порыв?» [6, 13].

<sup>11</sup> В романе Льюиса гимн напевает одна из девушек в тот момент, когда в ее квартиру врывается Гентри и обвиняет ее в развратности и распущенности.

того, меняет характер (от мечтательно-лирического до напористого, волевого). В ее преобразованиях запечатлевается психологическая глубина и сложность образа сестры Фолконер.

Упомянутые саундтреки звучат в смежных сценах фильма. Первый («Не как мой любовник») сопровождает диалог Шэрон и Элмера в машине. Сестра Фолконер искренне радуется победе Гентри, посрамившего Джима Леффертса в религиозном споре. В порыве эмоций она целует Гентри по-детски, непосредственно. Однако тот неправильно трактует ее поведение. Его охватывает страсть, он признается Шэрон, что всегда смотрел на нее как на женщину. Сестра Фолконер с возмущением отвергает его признание, напоминая, что Бог послал его не как любовника, а как помощника в ее миссии. Данная сцена, по сути, демонстрирует конфликт духовного и чувственного начала, свойственный Шэрон, поэтому и музыка Превена, чутко следуя за эмоциональной реакцией героев, содержит тембровый и интонационный контраст. Основная тема (лейттема Шэрон, D-dur), порученная кларнету, представляется довольно простой: она опирается на движение по звукам тонического трезвучия (Пример 1<sup>12</sup>). Акцентирование устоев и диатоники придает ей ясный и уверенный характер. Лейттеме противопоставляется тема струнных, в которой преобладают широкие интервалы, скачки на большую септиму вниз. Изломанность мелодической линии и диссонантность вносят дисгармонию в идиллическую сцену радости, коей охвачена героиня.



Пример 1. А. Превен. Саундтрек к фильму «Элмер Гентри». «Not as My Lover», лейттема сестры Фолконер.

Шэрон везет героя к строящейся на берегу моря церкви. Саундтрек «Под пирсом» начинается с размашистого «бега» струнных и поддержки духовых инструментов, словно бы иллюстрирующих устремленность сестры Фолконер к своей цели. Она рассказывает Гентри историю своего пути и раскрывает свою детскую мечту: дом, открытый для всех страждущих, церковь, в которой найдется место каждому, — вот то, что она называет своей первой любовью. Ее монолог сопровождается лейттемой, порученной сначала кларнету (Пример 2). Показательно, что лейттема интонационно модифицирована: трезвучная основа заменяется скачками на кварту и октаву. Все же опора на чистую квинту, сходный ритмический рисунок, кларнетовый тембр позволяют опознать в этой мелодической линии лейттему. При повторном проведении лейттема поручается струнным и приобретает более знакомый облик благодаря ходам по тоническому трезвучию (Пример 3). В этом постепенном преображении сокрыт особый смысл: так детская мечта (кварту как призыв) превращается в достижение цели (трезвучие как опора).



Пример 2. А. Превен. Саундтрек к фильму «Элмер Гентри». «Under the Pier», лейттема сестры Фолконер, кларнет.



Пример 3. А. Превен. Саундтрек к фильму «Элмер Гентри». «Under the Pier», лейттема сестры Фолконер, струнные.

<sup>12</sup> Здесь и далее все музыкальные темы в связи с отсутствием партитуры нотированы нами по слуху.



На материале лейттемы сестры Фолконер Превен выстраивает также увертюру и заключительный саундтрек фильма. Характер музыки существенно отличается от описанного выше. В увертюре лейттема звучит энергично, бравурно и торжественно, включаясь в стремительные, молниеносные пассажи струнных. Нисходящий квинтовый ход подчеркивается ударами литавр. Тему предваряют фанфары медных с перебором колоколов. Этой же темой фильм и заканчивается, но к нему добавляется также ее лирическая версия, заимствованная из трека «Под пирсом».

Таким образом, лейттема сестры Фальконер фигурирует в фильме в двух разных обликах — решительном, волевом и нежном, лирическом, отражая фактически две грани личности героини — ее силу и властность, с одной стороны, и ее женственность, с другой.

Противоречивым в фильме оказывается и образ Лулу Бейнс. В девушке, которую Гентри когда-то соблазнил и бросил, борются противоположные чувства. С одной стороны, она одержима мыслью отомстить бывшему любовнику за нанесенную когда-то обиду, с другой — в ней живо чувство любви к Гентри. Ричард Брукс совместил в данной героине сразу двух персонажей книги Льюиса — наивную глупышку Лулу Бейнс и хищную интриганку-соблазнительницу Хетти Даулер, благодаря чему получился более сложный и многомерный образ (неслучайно Ширли Джонс была удостоена премии «Оскар» за эту роль). В музыкальной характеристике Лулу Превен соединил черты академической и джазовой музыки, что позволило ему передать двойственность натуры героини. Наиболее показателен в этом плане трек «Kiss Me Goodbye» («Поцелуй меня на прощание»), звучащий в сцене Лулу и Гентри, когда она пытается его соблазнить. Спрятавшиеся за окном репортеры ждут условного знака, чтобы «документально» засвидетельствовать факт непристойного поведения «святоши». Музыка при этом все время претерпевает стилистические «модуляции», балансируя между экспрессивно-атональным высказыванием и джазом. Так, трек начинается с драматического звучания низких струнных, к которым постепенно присоединяются деревянные и медные духовые инструменты. Каждое новое подключение постепенно меняет стилистический характер музыки, которая из академической преобразуется в джазовую.

В данную сцену Превен включает и лейттему Шэрон, поскольку в разговоре упоминается ее имя. Тема звучит мечтательно и хрупко. Мысль о сестре Фолконер становится неким нравственным оплотом для Гентри, который осознает, что не сможет больше отдаваться во власть соблазнов.

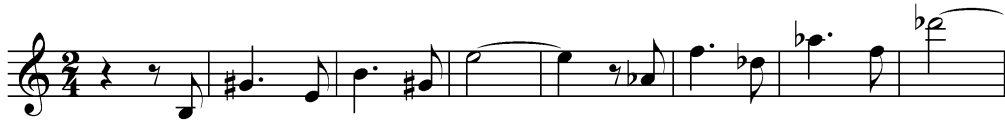
В целом, трек хронометрирован таким образом, что музыка чутко реагирует на малейшие изменения поведения Лулу в кадре. Преследуя свои цели, девушка оказывается то лживой, и в эти моменты доминирует джаз с характерными подъездами трубы, синкопированными ритмами, то, напротив, в Лулу проявляется искренность (когда ее истинные чувства к Гентри прорываются наружу), и тогда Превен прибегает к более теплomu и лиричному тембру струнных. Здесь же выделяется короткая тема, которую можно обозначить лейтмотивом любви Лулу (он поручается солирующей скрипке). Мелодическая линия имеет восходящую направленность, очерчивая трезвучия E-dur и Des-dur (Пример 4). Благодаря этим ходам лейттема любви Лулу сближается с лейттемой Шэрон. Обращение к высотной сфере Des-dur как к сфере с устоявшейся в романтической музыке семантической характеристикой представляется со стороны Превена намеренным шагом. Отметим, что в своей поздней опере «Короткая встреча», посвященной истории запретной любви мужчины и женщины, композитор также помещает лейтмотив любви в тональность Des-dur<sup>13</sup>.

Лейттему любви Лулу Превен включает также в финальный трек, располагая ее сразу после лирической версии лейттемы Шэрон. Благодаря этому ключевая фраза фильма «Любовь — это утренняя и вечерняя звезда» претерпевает окончательную смысловую

---

<sup>13</sup> Более подробно о семантике тональностей в опере «Короткая встреча» см.: [4].

инверсию, так что зритель без труда способен сделать вывод о том, что способствовало нравственному перерождению Гентри.



Пример 4. А. Превен. Саундтрек к фильму «Элмер Гентри». «Kiss Me Goodbye», лейттема любви Лулу.

Подытожим предпринятые наблюдения. Музыка «Элмера Гентри» отличается стилистической многокомпонентностью, которая помогает выявить глубинные смыслы фильма. В саундтреке выделяются как минимум три стилистических пласта (духовные песнопения, джаз, академическая музыка), по-разному взаимодействующих друг с другом. Их функциональное разграничение определяется их положением в кадре. Духовные гимны всегда функционируют как внутрикадровая музыка, авторская музыка Превена — как закадровая. Джаз проникает и в ту, и в другую сферы.

Как внутрикадровая, так и закадровая музыка формирует смысловой подтекст картины. С одной стороны, она способствует психоэмоциональному раскрытию образов героев, придает им глубину. С другой стороны, благодаря приему «смыслопорождения через жанр» Превену удается также вывести на поверхность антиклерикальную линию, которая в картине Брукса во многом выступает в снятом виде, поскольку концепция фильма развернута в сторону личностного преображения Гентри (чего, книга Льюиса, напомним, вовсе не предусматривала).

За образами героев композитор закрепляет лейтмотивы, которые, однако, связывает только с женскими персонажами. Главный герой фильма, по сути, оказывается лишен собственной музыкальной характеристики. Причиной этого, вероятно, служит неоднозначность его личности. Гентри можно охарактеризовать как героя-хамелеона, приспособляющегося к любым обстоятельствам. В то же время перемены в его мировоззрении происходят под воздействием общения с Шэрон и Лулу, в связи с чем женские персонажи и наделяются яркими музыкальными темами, которые в звуковом оформлении фильма становятся для слушателя некими «проводниками» в раскрытии его ключевой концепции.

Фактически всем главным героям картины свойственна двойственность. Шэрон борется между чувством и долгом, Лулу — между любовью и жадной мщеньем. Гентри — обаятельный лицемер, но после встречи с сестрой Фолконер в нем начинает просыпаться моральная ответственность. Двойственность Превен воплощает либо посредством стилистических модуляций внутри одного саундтрека, либо путем преобразования характера выразительности лейттем.

Музыка тесно связана с драматургическим замыслом. Включенные в контекст фильма темы принципиальным образом влияют на восприятие характера героев и их поступков. В звуковом оформлении картины можно также говорить о своеобразной тембровой драматургии, в рамках которой заметно явное противопоставление звучания струнных и духовых инструментов. Духовой оркестр, с одной стороны, сопровождает гимны, а с другой — составляет основу джазовых композиций. Тембр струнных всегда доминирует там, где необходимо подчеркнуть мир человеческих чувств, любовную лирику. Тембровое противопоставление духовых и струнных инструментов, общего и солирующего звучания выступает отражением ключевой концепции фильма, связанной с множественными оппозициями — духовного и чувственного, искреннего и неискреннего, истинного и ложного.

Предпринятый анализ дает основание утверждать, что в работе Превена с киномузыкой сказывается влияние принципов академического искусства. Отмеченные приемы найдут более масштабное воплощение в оперном творчестве композитора.

## Литература

1. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Амрахова А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. 2016. № 3 (15). С. 18–29.
3. Гиленсон Б. Когда «торгуют спасением» // Льюис С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 4: Элмер Гентри / [Пер. с англ.]; Послесл. и примеч. Б. Гиленсон. М.: Правда, 1965. С. 518–523.
4. Дубова А. Тональная драматургия в опере Андре Превина «Короткая встреча»: диалог с романтической традицией // Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания. Сборник статей по материалам XX Всероссийской научной конференции с международным участием (Саратов, 19 – 24 апреля 2021 г.) / Мин-во культуры РФ, Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2021. С. 148–154.
5. Ильф И., Петров Е. Одноэтажная Америка. М.: Зинзер Букс, 2017. 450 с.
6. Льюис С. Элмер Гентри / пер. с англ. М. И. Кан. М.: Т8, 2022. 626 с.
7. Döhl F. About the Task of Adapting a Movie Classic for the Opera Stage: On André Previn's *A Streetcar Named Desire* (1998) and *Brief Encounter* (2009) // "In Search of the 'Great American Opera'": Tendenzen des amerikanischen Musiktheaters / ed. by F. Döhl and G. Herzfeld. Münster; New York: Waxmann, 2016. P. 147–175.
8. Döhl F. André Previn. Musikalische Vielseitigkeit und ästhetische Erfahrung. Stuttgart: Steiner, 2012. 351 S. (Archiv für Musikwissenschaft / Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft; Bd 65: Komponisten - Dirigenten).
9. Döhl F. *Brief Encounter*: Zu David Leans Film (1945) und André Previns Oper (2009) // Archiv für Musikwissenschaft. 2013. No. 70/4. P. 311–332.
10. Döhl F. If the Image is valid. André Previn und die Rezeption musikalischer Diversifikation // Transformationen — Entgrenzung in den Künsten / Hrsg. von R. Reiche, I. Romanos, B. Szymanski-Düll, S. Jogler. Bielefeld: transcript Verlag, 2011. S. 96–113.
11. Hackett A. P., Burke J. H. 80 Years of Bestsellers: 1895–1975. New York: R. R. Bowker Company, 1977. 103 p.
12. Weiler A. Screen: A Living, Action-Packed Elmer Gantry // The New York Times. 1960. July 08. P. 16.