Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова»

На правах рукописи

Михеева Юлия Всеволодовна

ТИПОЛОГИЗАЦИЯ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ РЕШЕНИЙ В КИНЕМАТОГРАФЕ

(на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.)

Специальность 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства

Диссертация

на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Научный консультант

Маньковская Надежда Борисовна

доктор философских наук, профессор

Москва – 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение……4

Глава 1. Определение аудиовизуального пространства кинофильма в художественно-историческом контексте

1.1. Формирование звукозрительных отношений в пространстве немого кинематографа.……26

1.2. Чувственно-изоморфный тип аудиовизуальных решений

в кинематографе: от немого до новейшего звукового кино……33

1.3. Аудиовизуальный контрапункт: манифестация звуковой субъективности……42

1.4. Происхождение и эволюция аудиовизуального контрапункта……....48

1.5. Структура аудиовизуального пространства звукового фильма. Относительный и абсолютный аспекты звука в фильме…….....66

1.6. Эстетическая локализация автора как основание типологизации аудиовизуальных решений в кинематографе……73

Глава 2. Рефлексивный тип

2.1. Звук как способ и направление рефлексии во внутрикадровом времени фильма …….....79

2.2. Экзистенциальная рефлексия в звуке ……90

2.3. Фильмы «человеческого предела» и звуковой экстазис ……110

2.4. Умозрение в звуках: опыты духовных поисков и размышлений режиссеров…….....131

Глава 3. Феноменологический тип

3.1. Идеи философской феноменологии и кинотеория…….....157

3.2. Звуковая редукция как феноменологический прием в кинематографе…….162

3.3. Звук и незвучание как способы «схватывания сущности» визуального события……...185

Глава 4. Игровой тип

4.1.Понятие игры в истории философской мысли и культуре XX века. Структура игрового пространства……...213

4.2.Элементы звуковых игр в экранном пространстве: музыкальные цитаты, автоцитаты, квазицитаты, метацитаты, стилизации…….....219

4.3. Звуковые «случайности» и импровизации……...237

4.4.Театрализация и мистификация реальности в кинофильме с помощью аудиовизуальных приемов…….....244

4.5.Интонационные игры в экранном пространстве.……..267

4.6. Звуковая ирония как авторское отношение к экранному действию…….270

4.7.Аудиовизуальный коллаж: художественная форма, игровая деятельность, авторское мировидение…….275

Глава 5. Остраненный тип

5.1. Ментальные состояния как формы звукового мышления и восприятия…..282

5.2.Звуковое остранение и медитативные звуковые зоны в фильмах…….....288

5.3.Музыкальный минимализм как особый тип художественного мышления……302

5.4. Музыкальный минимализм в кинематографе…….....308

Заключение……323

Библиография…….....332

Фильмография……..357

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено аудиовизуальным решениям в кинематографе, включаемым в общий контекст отечественной, западноевропейской и североамериканской культуры второй половины XX – первых десятилетий XXI вв. Изображение и звук кинопроизведения рассматриваются не только как составляющие звукозрительного синтеза, но и как выразительные элементы и индикаторы различных проблемных аспектов современной культуры, среди которых: соотношение массовой и элитарной, классической и неклассической культур, ассимиляция нетрадиционных для европоцентристской модели культурных ценностей стран – бывших колоний, вопросы глобализации, транскультурализма и защиты национальных культур, культурного диалога и т.д.

Кинематограф, получивший первые *технические* возможности для своего развития в конце XIX века, формировался и совершенствовался как *искусство* на протяжении практически всего XX века, наглядно отражая, в силу своей визуальной природы, не только культурные, социальные и художественные процессы своего времени, но и изменения, происходившие в *сознании* человека – свидетеля огромного количества драматических, трагических, прекрасных событий двадцатого столетия. Кинематограф стал ярчайшим явлением культуры XX века, видом искусства, в котором изображение и звук получили новое измерение и смысловое наполнение, взаимообогатившись в синтетическом единстве.

Звук и изображение, как отдельные феномены, претерпели колоссальные метаморфозы как в художественной практике, так и в качестве предмета эстетического осмысления в контексте культуры XX–XXI вв., все более расширяющей свои границы. Привычными концептами в теоретическом дискурсе стали понятия «философия звука» и «визуальная культура», отражающие специфику и сложность их бытования в контексте современной многоуровневой

структуры духовной деятельности человека. Но именно кинематограф не только стал пространством для художественного эксперимента в области соединения изображения и звука, но и дал возможность для сокровенного авторского высказывания, вся сила воздействия которого может быть передана через длящееся в кинематографическом времени-пространстве звукозрительное единство. Аудиовизуальные решения кинематографа, таким образом, являются отражением не только изменений, происходивших в культуре на протяжении всего XX века и продолжающихся в настоящий период, но и индивидуальной *культуры личности*, – главным образом, автора-режиссера, но часто, в не меньшей степени, и членов творческой съемочной группы, лидером которой он является. Предпринятое исследование было инспирировано большим количеством впечатляющих по силе воздействия и художественно-интеллектуальному уровню аудиовизуальных решений, до сих пор остававшихся вне системного теоретического осмысления, которое, не умаляя ценность чисто эстетического их актуального переживания, может внести вклад в понимание процессов как прошлого, так и будущего искусства кино.

Актуальность темы исследования

В современном мировом художественном пространстве, благодаря развитию звукозаписывающих и звуковоспроизводящих технологий, с одной стороны, и под влиянием глобалистских и транскультурных процессов, с другой, создалась ситуация почти неограниченной свободы для выражения любых, самых фантастических авторских идей, связанных со звуком, в кинопроизведении. Однако именно эта ситуация *внешней* свободы создает и опасность слишком сильного увлечения звуковыми технологиями в ущерб *внутренне-смысловой* составляющей звука кинопроизведения, порой «заглушаемой» виртуальной звуковой реальностью, звуковыми спецэффектами и возможностями многоканальной звукозаписи. Зачастую звук в кинозале *поражает*, но *не переживается* зрителем.

Но изменился и сам зритель. В последние десятилетия в мировом культурном пространстве произошли парадигмальные сдвиги, повлиявшие на массового, в том числе вполне взрослого зрителя самым явным образом. На смену культуре приходит *пост*-культура (термин философа-эстетика Виктора Бычкова). Логоцентричность мира культуры еще недавнего прошлого уступает место различным формам визуальности. Изменилась и структура образования, ориентированная ранее на системность, культурную преемственность, сакральный статус классики, традиции, эстетического идеала и этической нормы. В массовом сознании достаточно распространена мозаичная, «фрагментарная» образованность, эстетика визуальных, быстро сменяющих друг друга объектов («клиповость сознания»), отсутствие преклонения перед классическими образцами искусства, включаемыми теперь в общий внеиерархический контекст современного искусства; усиливается влияние на новое поколение множащихся субкультур, в том числе виртуальных интернет-сообществ. Скорость художественной рецепции существенно увеличилась: молодой зритель уже *физически* не настроен и не способен на длительный процесс эстетического восприятия, связанный с логическим выстраиванием семантических связей внутри сложного кинематографического диегезиса, с соотнесением авторского слова, слышимого им с экрана, со своим культурным опытом. В*и*дение изменившихся условий существования участников современного кинопроцесса стало одним из побудительных мотивов предпринятого исследования как попытки обращения (возвращения) внимания кинозрителя к звуку в кинофильме, во всем многообразии и сложности способов, контекстуальных связей, иногда скрытых причин и непредсказуемых последствий его появления на экране.

В целом мировой кинопроцесс – как в исторической ретроспективе, так и в современной панораме – очень разнообразен, разнонаправлен, многоуровнев. Постоянное развитие кинематографа, быстро и *наглядно* отражающего не только явления современной окружающей действительности, но и *состояние сознания*

человека в меняющемся мире, – заставляет теоретиков кино так же мобильно реагировать на изменения, происходящие в художественном языке кино, осмысливать их, а порой и переосмысливать устоявшиеся положения и воззрения на пределы возможностей выразительных средств киноискусства.

Актуальность предпринятого исследования обусловлена, с одной стороны, потребностью повышения уровня теоретического осмысления и систематизации уже имеющейся и постоянно нарастающей массы аудиовизуального материала, с другой – практически отсутствием в искусствоведческом дискурсе целенаправленного анализа перспектив звуковых возможностей в аудиовизуальных экранных искусствах в художественно-эстетическом аспекте. В целом, данная работа вызвана насущной необходимостью типологизации многообразных проявлений звукового мира в кинематографе с целью получения возможности более системного изучения как наследия киноискусства прошедшего столетия, так и современного состояния кинопроцесса.

Степень научной разработанности темы диссертации

Различные формы существования звука в кинематографическом пространстве – от музыкального аккомпанемента до *визуальной тишины* – исследовались, начиная с эпохи немого кино. В течение прошедших с той поры десятилетий осмысление возможностей звуковой выразительности в кино развивалось в контексте определенного временн*о*го периода, отражая его технические достижения и художественные реалии. На современном этапе звуковая область кинотворчества предполагает множество специфических (как творческих, так и производственных), высокотехнологичных и профессионально дифференцированных аспектов работы, поэтому теоретические труды по данной проблематике можно достаточно продуктивно разделить по принципу профессиональной принадлежности автора исследования. Киноведами, музыковедами, режиссерами, звукорежиссерами, философами, филологами, культурологами, композиторами написано большое количество интересных

текстов на эту тему. Каждый автор, профессионально рассматривая близкую ему сторону звука в кинематографе, расширяет область нашего знания о нем: киноведы используют в анализе неизвестные или труднодоступные для непрофессионалов исторические факты и архивные материалы; музыковеды делятся сведениями из истории и теории музыки, улавливая и расшифровывая тонкости музыкального оформления фильма; звукорежиссеры демонстрируют примеры практической работы, обосновывая творческие результаты с помощью знания физики и кинотехники; культурологи проводят интертекстуальные связи общекультурного характера; философы расширяют «горизонт видения» проблемы, обеспечивая методологическую базу для исследования; режиссеры и композиторы открывают подробности индивидуального творческого процесса, приведшие к уникальному звуковому решению фильма и т.д. Все эти «коллективные усилия разума» создают живое интеллектуальное поле – со всем разнообразием подходов, взглядов и концепций.

При этом важно отметить, что в большинстве этих работ исследуется ряд особенностей, присущих звуку именно в форме *экранного представления*, то есть мышление исследователей направлено на изучение и понимание *кинематографической природы* звука в фильме. Соответственно, в данных исследованиях вводятся и используются понятия, отражающие специфику звука в кинофильме как синтетическом виде искусства, в котором элементы целого не просто соединяются и взаимодействуют, но и *взаимоизменяются*, порождая нечто новое и целокупное, несводимое к сумме частей. Великий российский режиссер и теоретик кино С.М. Эйзенштейн был одним из первых, кто заявил, что звук есть «органический элемент для кино, а не посторонняя ворвавшаяся стихия»[1] и обогатил кинонауку рядом работ, в которых введены термины: «звукозрительный

[1] Эйзенштейн С.М. Монтаж тонфильма. // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: РГАЛИ, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2000. С. 299.

контрапункт», «вертикальный монтаж», разработаны понятия метрического, ритмического, тонального (мелодического), обертонного, интеллектуального монтажа. Идеи Эйзенштейна, связанные с работой над звуком и музыкой в кинофильме, до сих пор являются обязательным предметом изучения на профильных отделениях киношкол и во многом сохраняют свою актуальность.

Проблемы синхронности и асинхронности звука, подлинного и фиктивного звукозрительного контрапункта, драматургических функций звука и его отсутствия привлекали внимание выдающихся зарубежных практиков и теоретиков кинематографа – Р. Клера, Б. Балаша, Р. Арнхейма, З. Кракауэра, К. Метца. Рене Клер в работе 1929 г. «Искусство звука» не только акцентировал кинематографичность асинхронности звука и изображения в фильме, но одним из первых обратил внимание на перспективу использования шумов и конкретных звуков в кинематографе. Бела Балаш уделял большое внимание пространственному характеру звука, который «связывает в единство кадры, снятые в одном пространстве»[2]. Этот же аспект звука был замечен чешским эстетиком Яном Мукаржовским[3]. Возможности звука, формирующие и видоизменяющие кинематографическое пространство, впоследствии стали не только плодотворным исходным материалом для творчества в эпоху развитых технологических возможностей, но и вошли в область основных предметов теоретического осмысления практиков-звукорежиссеров (Р. Казарян, Е. Русинова и др.).

В книге немецкого социолога, публициста, писателя, кинокритика Зигфрида Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности», которая была издана в 1960 г. в Нью-Йорке под названием «Theory of Film. The Redemption of Physical Reality», а на русском языке в 1974 г. в сокращенном и

---

[2] Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968.

[3] Мукаржовский Ян. К вопросу об эстетике кино // Мукаржовский Ян. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 396-410.

несколько смыслово измененном переводе с английского, для нашей темы представляют интерес две главы – 7-я: «Диалог и звук» и 8-я: «Музыка». Кракауэр, признавая важность звука в эстетике фильма, отстаивает приоритет изображения перед звуком, поскольку в ином случае фильм теряет свою «кинематографичность» (в особенности это касается речи в фильме). В параграфах «Комментирующая музыка», «Параллелизм», «Лейтмотивы», «Кинематографичность» и др. автор разбирает и эстетические функции музыки периода звукового кино, подводя к следующему общему выводу: кинематографичность музыки в фильме зависит от того, насколько соответствует природе кино сам подкрепляемый ею сюжет; музыкальные номера, введенные в фильм ради интереса к ним самим эстетически неправомерны. Во многом глубокое понимание Кракауэром природы фильма и, соответственно, кинозвука сохраняет свое теоретическое значение, однако развитие киноискусства, особенно в эпоху неклассический эстетики, заставляет критически отнестись к некоторым высказываниям немецкого теоретика, в особенности касающимся экранной роли шумов («Роль, отводимая им в кинофильме, не имеет большого значения»[4]).

Фундаментальным исследованием специфических проблем музыки кинематографа стала книга польского музыковеда Зофьи Лиссы «Эстетика киномузыки»[5], опубликованная в Польше в 1964 г., годом позже – в ГДР, на русском языке – в 1970 г. В области теоретического осмысления автора оказались практически все основные проблемы звукового кино, что видно из названий глав: «Онтологические основы объединения звуковой и визуальной сфер в кинофильме», «Методы функционального соединения кадра и звука», «Функции звукового ряда в кино», «Проблемы формы и стиля киномузыки», «Музыка в

[4] Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 177.

[5] Лисса З. Эстетика киномузыки. М: Музыка, 1970.

различных жанрах кино», «Психологические проблемы киномузыки». В свое время труд Лиссы стал одним из первых системных исследований киномузыки: представленный анализ огромного массива фильмов дал возможность сделать важные обобщения, касающиеся не только драматургии, но и стилистики фильмов. Очень важны выводы автора о применении музыки в кино в зависимости от его жанровой специфики, интересны замечания относительно психологических эффектов, вскрытия подтекста, активизации авторского комментария в фильме посредством музыки. Во многом книга сохраняет актуальность и сегодня, однако, естественно, не отражает аудиовизуальную реальность новейшего кинематографа.

В отечественном музыковедении исследования, посвященные киномузыке, публиковались, начиная с 1930-х гг.: до сих пор представляют историко-теоретический интерес, например, труды И. Иоффе[6]. В 1960-х гг. также выходили капитальные работы Э. Фрид[7], Т. Корганова и И. Фролова[8]. Из более поздних музыковедческих исследований можно отметить книгу 1981 г. О.И. Дворниченко «Гармония фильма», полезную в плане видения и понимания кинематографической формы с точки зрения музыканта. В докторской диссертации Т.К. Егоровой «Музыка советского фильма: Историческое исследование» (М., 1998) представлены основные этапы развития музыки отечественного кинематографа и характерные особенности отечественной школы музыки кино. К сожалению, монография Т.К. Егоровой по этой теме вышла лишь в Голландии на английском языке[9].

В последние годы различные аспекты музыки кинематографа были предметом исследования отечественных музыковедов И. Хангельдиевой, Л. Березовчук, Т.

---

[6] Иоффе И.И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Л.: ГМНИИ, 1937; Иоффе И.И. Музыка советского кино. Основы музыкальной драматургии. Л.: ГМНИИ, 1938.

[7] Фрид Э.Л. Музыка в советском кино. Л., 1967.

[8] Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964.

[9] Egorova T. Soviet Film Music. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.

Шак, А. Чернышова, Т. Сергеевой, Н. Кононенко, С. Уварова, Е. Калининой, К. Рычкова. Работы некоторых из перечисленных авторов посвящены анализу музыки и ее роли в творчестве отдельных выдающихся режиссеров (А. Тарковского[10], А. Сокурова[11], С. Параджанова[12], И. Бергмана[13] и др.). Но есть и примеры системного осмысления музыки кино в контексте широко понимаемого пространства медиатекста. Этой задаче посвящена, например, монография Т.Ф. Шак[14]. В трудах А.В. Чернышова музыка кино включается во вводимое автором в научный оборот понятие «медиамузыка»[15], охватывающее практически всю сферу музыки, передающейся с помощью микрофонной записи. Солидаризируясь с мнением автора о необходимости анализа музыки в современном контексте художественного медиапространства, вступившего в «цифровую эпоху», мы не можем согласиться с предложенной системой, в которой музыка кинематографа рядоположена звуку радио- и телеэфира, а специфика функционирования музыки игрового кино практически не имеет существенных отличий от ее функций и задач в телевизионной рекламе и видеоклипе.

Стоит сказать, что с недавнего времени музыка кинематографа привлекает все больше внимания академических научных кругов в нашей стране, свидетельство чему – проведенные в 2012 и в 2014 гг. в, соответственно, Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и Российской академии

---

[10] Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011.

[11] Уваров С.А. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011.

[12] Сергеева Т.С. Музыкальный мир фильмов С. Параджанова // Искусствоведение. 2012. №2.

[13] Калинина Е. А. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана. Дис. … канд. искусствоведения. М., 2010.

[14] Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. Краснодар: Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2010.

[15] Чернышов А.В. Медиамузыка: основы теории, практика и история. Дисс… доктора искусствоведения. М., 2013.

музыки имени Гнесиных международные научные конференции, посвященные полностью (как в МГК) или секционно музыке кинематографа. В течение последнего десятилетия специальные курсы по изучению музыки кино стали нормальной практикой не только в специализированных творческих высших учебных заведениях, но и в академических гуманитарных институтах и университетах России.

Работы профессиональных звукорежиссеров в области теории кинозвука представлены книгами и статьями И. Воскресенской, Р. Казаряна, Е. Русиновой, А. Деникина. В теоретическом отношении особую ценность представляет работа Р.А. Казаряна, в которой «предпринята попытка выявления и теоретического обоснования тех – чаще всего неочевидных – механизмов звуко-зрительного взаимодействия, качеством которого обусловлена оптико-акустическая выразительность *экранной формы* кинопроизведения»[16].

Из зарубежных исследователей звука (в основном, музыки) в кинематографе необходимо назвать имена К. Лондона, Т. Адорно, Г. Эйслера, П. Шеффера, М. Кука, Р. Мэнвела, Дж. Хантли, К. Горбман, Дж. Вьежбицки. Надо отметить, что среди зарубежных изданий, тематически относящихся к звуку в кинематографе, преобладают труды по истории и технологии написания музыки для кино. Среди работ, поднимающихся на более высокий уровень искусствоведческого и эстетического анализа, в современном зарубежном искусствознании наибольшей авторитетностью (если судить по частоте цитирования) обладают, пожалуй, работы по различным аспектам звука в кино французского композитора и теоретика кино Мишеля Шиона, публикующиеся им, начиная с 1978 г. В своих книгах, приобретших широкую известность в переводе Клаудии Горбман (также известного специалиста по музыке кинематографа) на английский язык, «Audio-

[16] Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С. 23.

Vision: Sound on Screen» («Аудио-видение: звук на экране») и «The Voice in Cinema» («Голос в кино») Шион, последовательно разбирая технологию и эстетику экранного звука, проводит мысль о выработке, с приходом звукового кино, нового вида перцептивной реакции – «аудио-видения», в котором зрительные и слуховые каналы восприятии преодолевают свою психо-физиологическую разделенность. В своем фундаментальном труде «Film, a Sound Art»[17] («Фильм, звуковое искусство») Шион систематизирует свои исследования в двух больших разделах: «History» («История») и «Aesthetics and Poetics» («Эстетика и поэтика»), в силу чего эту работу можно считать одним из важнейших современных трудов по звуковому кинематографу.

Среди отечественных киноведов, в поле зрения которых попадали звуковые проблемы киноискусства, имена Н. Клеймана, К. Разлогова, Д. Салынского, Н. Изволова, О. Булгаковой; исследованию музыки кино посвятила большой период своей творческой жизни киновед И. Шилова. Международный интерес к работам отечественных киноведов подтверждается, в частности, тем, что статьи Н. Изволова, О. Булгаковой и ряда других авторов вошли в сборник статей «Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema»[18] («Звук, речь, музыка в советском и постсоветском кино»), вышедшем в 2014 г. на английском языке.

Тема звука в кино стала частью философских работ М. Мерло-Понти, Ж. Делёза, П. Шрейдера, а также М. Ямпольского, О. Аронсона.

Признавая разнообразие научно-теоретических работ по различным звуковым аспектам в кинематографе, тем не менее, можно заметить преобладание в большинстве из них функционально-семантического подхода, т.е. в основном анализ сводится к двум глобальным вопросам: *что* делает звук в фильме? (каковы

---

[17] Chion M. Film, a Sound Art / transl. by C. Gorbman. N.Y.: Columbia University Press, 2009.

[18] Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema / Ed. by L. Kaganovsky and M. Salazkina. – Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2014.

смыслы соединения звука с визуальным рядом, функционирования звука в кадре и за кадром) и *как* звук это делает? (формы и способы образования этих смыслов). Однако с развитием и усложнением художественного языка киноискусства, и в особенности с появлением авторского кинематографа, включенного в обширное поле интертекстуальных связей и значений, перед исследователем звуковой составляющей кино с неизбежностью возникает и еще один вопрос: *почему так* в фильме использован звук? Этот вопрос встает особенно остро в тех случаях, когда звуковое решение резко нарушает определенную установку сознания, обманывает ожидание зрителя, выходит за рамки сложившихся традиций и шаблонов. То есть проблема перерастает область кинематографического диегезиса, распространяясь в сферу авторского мира. С установлением понятия «авторское кино» не только на практике, но и в теории, исследователь встает перед проблемой понимания эстетики автора, его типа личности (и не всегда только творческой ее стороны), которая, в конце концов, и определяет генерализующий звуковой образ его художественных творений.

Представители авторского кинематографа, в основном, относились и относятся к звуку своих фильмов с величайшим вниманием. Но если *звучащая* составляющая фильма – зона профессиональной ответственности звукорежиссера (ограниченного или, напротив, вдохновленного техническими возможностями своего времени), то сторона *звуковая* – огромное пространство для выражения *личного* голоса автора. Характеристики использованной музыки и речи, преображенных, усиленных или искаженных шумов и звуков, расстановка интонационных акцентов или смысловых пауз могут помочь, прежде всего, в понимании эстетики, мировидения и мирочувствования автора, и лишь после этого стать частью теоретической интерпретации конкретного кинотекста.

Несомненно, в авторском кинематографе эстетика и мировидение каждого режиссера уникальны. Однако, думается, в художественном мышлении выдающихся мастеров можно выделить основополагающие принципы,

эстетические основы, формирующие направления, которые не только помогают в интерпретации творчества конкретного художника, но и дают возможность проследить их влияние на кинопроизведения других режиссеров (порой весьма далеких от артхауса). В этом смысле исследование звука в творчестве некоторых режиссеров приобретает особенно важное значение, поскольку *характер* его использования как за кадром, так и в кадре является *подлинным* выражением авторской субъективности (в контексте своего времени). Субъективность автора, распространенная на сферу визуальности, имеет объективный предел в невозможности полностью творчески трансформировать снимаемое на камеру пространство и личность актера. Съемочный процесс подвержен разного рода ограничениям творческого и технического характера. Но, пожалуй, именно звук – особенно в современных условиях поразительных технических возможностей – та область кинотворчества, где автор может наиболее точно выразить свое субъективное отношение к «видимому миру».

Таким образом, при всем обилии исследовательских работ, посвященных отдельным аспектам звука в кинематографическом пространстве, в этой области остается ряд актуальных проблем, две из которых являются приоритетными в настоящем исследовании:

1. проблема комплексного подхода к звуку в кинофильме, учитывающего все звуковые составляющие фильма (речь, шумы, музыка) в их сложном динамическом взаимодействии как между собой, так и в общем эстетическом аудиовизуальном пространстве фильма;

2. проблема систематизации и типологизации аудиовизуальных решений, включающей выходящие за рамки традиционных подходов феномены авторского кинематографа.

Объект исследования – произведения отечественного и зарубежного кинематографа 1950-х – 2010-х гг., а также исторический и идейно-

художественный контекст исследуемого этапа, представленный в теоретических исследованиях, архивных документах, мемуарной литературе, воспоминаниях современников.

Предмет исследования – типологизация аудиовизуальных решений фильмов в контексте идейно-художественной реальности своего времени и индивидуальной режиссерской эстетики.

Рамки исследования

В диссертации исследуются художественно-эстетические особенности аудиовизуальных решений игровых кинофильмов периода 1950-х – 2010-х гг. отечественного и зарубежного производства. Начало периода исследования – 1950-е гг. – обусловлено появлением значительного числа авторских, нетрадиционных аудиовизуальных решений в кинематографе, позволяющих проследить их развитие и влияние на кинопроцесс вплоть до новейшего времени и, таким образом, сформулировать типологические признаки определенного направления. При этом в работе присутствуют примеры звуковых решений фильмов и из более ранних периодов, начиная с эпохи немого кино, а также обращения к теоретическим источникам разных периодов как необходимая историческая база для дальнейшего научного анализа.

Практически за рамками исследования, с некоторыми необходимыми исключениями, осталась технологическая сторона работы со звуком в кино (системы звукозаписи, звукорежиссура, звуковой дизайн и пр.). Не предпринимался специальный анализ аудиовизуальных решений в иных, кроме игровой, формах экранного искусства – документальных, анимационных, телевизионных, видеофильмах. Однако некоторые произведения документального кинематографа вошли в текст работы как примеры очень значимых в эстетическом отношении аудиовизуальных решений, повлиявших, в том числе, на игровой кинематограф. Обращение к примерам из документального

кинематографа оправдано также тем, что многие авторы-режиссеры ярко проявили себя как в игровом, так и в неигровом кино.

Рабочая гипотеза исследования состоит в предположении о том, что аудиовизуальное решение фильма может не только определяться утилитарными целями и задачами конкретного кинопроизведения, но и, во многих случаях, являться осуществлением принципов авторской (режиссерской) эстетики, по отношению к которым функционально-семантические взаимосвязи звука и изображения в структуре киноформы играют подчиненную роль, что часто нарушает сложившиеся стереотипы восприятия звукозрительных отношений в фильме.

Цели и задачи

Цель исследования – создание варианта типологии аудиовизуальных решений в кинематографе, позволяющей на системной основе анализировать уже созданные кинофильмы и разрабатывать аудиовизуальные решения и концепции для будущих экранных произведений.

Поставленная цель предполагает решение в процессе исследования ряда *задач*:

– определить аудиовизуальное пространство как понятие в киноискусстве на разных этапах его развития;

– выявить степень влияния идейно-художественного и социального контекста рассматриваемого исторического этапа развития киноискусства на появление определенных аудиовизуальных решений;

– проанализировать наиболее важные, повлиявшие на кинопроцесс и вошедшие в историю киноискусства аудиовизуальные решения в отечественных и зарубежных фильмах 1950-х – 2010-х гг.;

– обосновать возможность и необходимость типологизации аудиовизуальных решений в кинематографе;

– определить и аргументировать основание предлагаемой типологии аудиовизуальных решений;

– выявить типы, подтипы и смешанные типы аудиовизуальных решений;

– описать характерные признаки определенного типа и представить наиболее показательные примеры его воплощения в практике киноискусства;

– выработать методологию анализа и разработки аудиовизуальных решений в кинематографе на основе предлагаемой типологии;

– выявить характер взаимосвязи звуковых особенностей фильма с другими элементами его художественной выразительности в рамках определенного типа;

– раскрыть значение элементов звуковой дорожки фильма (музыка, речь, шумы) в формировании его общей смысловой структуры;

– рассмотреть и обосновать наиболее перспективные с художественно-эстетической точки зрения направления аудиовизуальных решений в новейшем кинематографе;

– проанализировать влияние внехудожественных мировых общественных процессов и явлений на формирование эстетических подходов в создании аудиовизуальных решений кинофильмов.

Научная новизна исследования

– Впервые в отечественном киноведении предложена типология аудиовизуальных решений, основанная не на внешне-выразительных признаках звукозрительного синтеза, а на принципах авторской (режиссерской) эстетики;

– введены понятия чувственно-изоморфного, феноменологического, рефлексивного, игрового, остраненного типов, а также ряд подтипов и смешанных типов аудиовизуальных решений в кинематографе;

– введено понятие «эстетическая локализация автора» как характеристики проявления авторского присутствия в создаваемом им художественном пространстве, которое, в свою очередь, определяет *тип* аудиовизуального решения фильма;

– дан анализ целостной аудиовизуальной структуры ряда фильмов в расширенном киноведческом и эстетико-семантическом контексте;

– проанализированы звуковые особенности фильмов в процессе развития и становления эстетики ряда выдающихся авторов-режиссеров;

– в отношении музыки немого периода кино, а также современного жанрового кинематографа введено и обосновано понятие «изоморфизм» вместо понятия «иллюстративность» как более корректное; при этом разведены понятия *чувственного изоморфизма* как распространенного *типа* аудиовизуального решения жанрового фильма – и *качественного изоморфизма* как характеристики органического воплощения любого типа аудиовизуального решения;

– уточнено, расширено и актуализировано в контексте современного кинематографа понятие аудиовизуального контрапункта через вводимые понятия «объективный контрапункт», «субъективный контрапункт», «семантический контрапункт»;

– введено понятие «двойной, или вторичной субъективности» закадрового звука по отношению к визуальному экранному образу, когда субъективный (созданный первоначальным актом творческого сознания автора-режиссера) зримый образ выступает как объект для субъективного звукового отношения;

– введено понятие «звукозрительный экстазис» и показано его воплощение на экране как одного из приемов авторского переосмысления литературно-сюжетной основы фильма;

– уточнены понятия «музыкальная цитата» и «звуковой коллаж» в отношении кинематографической реальности;

– предложено понятие «медитативная звуковая зона» как определение звукового приема в ряде современных фильмов.

Теоретическая и практическая значимость

Теоретическая значимость диссертации обусловлена вводимой новой типологией и основанной на ней методологией анализа аудиовизуальных решений в кинематографе. Результаты исследования могут быть применены в теоретических разработках, обновлении и усовершенствовании учебных курсов по истории и теории отечественного и зарубежного кинематографа на профильных отделениях высших учебных заведений, а также в практике звукового решения и музыкального оформления игровых фильмов в текущем кинопроцессе, в создании обучающих и просветительских документальных фильмов и телевизионных программ. Выводы и рекомендации исследования могут быть полезны как теоретикам (киноведам и кинокритикам), так и практикам кинематографа (режиссерам, звукорежиссерам, композиторам).

Методология и методы исследования

Обширная исследовательская область и многоаспектность настоящего исследования предопределила применение ряда методологических подходов в его процессе: искусствоведческий анализ, описательно-аналитический, философско-эстетический, компаративистский, междисциплинарный методы. Отдельные разделы работы потребовали обращения к некоторым аспектам методологии, разрабатывавшейся в феноменологической философии Э. Гуссерля,

феноменологической эстетике М. Мерло-Понти, Р. Ингардена, М. Дюфрена, философской герменевтике Х.-Г. Гадамера.

Положения, выносимые на защиту

1. Аудиовизуальное решение кинофильма в теоретическом анализе может быть отнесено к одному из пяти основных типов предлагаемой типологии: чувственно-изоморфному, феноменологическому, рефлексивному, игровому, остраненному. При этом указанные типы аудиовизуальных решений могут быть определены только как преобладающие в фильме в смысловом и количественно-временн*о*м отношении;

2. Кинопроизведение есть органическое (неоднородное по эмоциональному и интеллектуальному напряжению) самодвижение во времени и внутреннем художественном пространстве, поэтому в нем возможны и в большинстве случаев логически необходимы смешанные по типологическим признакам комбинации аудиовизуальных решений;

3. Подход к звуку в фильмах определенного автора-режиссера отражает становление и изменения его художественно-эстетических принципов на протяжении всей творческой жизни, однако в целом аудиовизуальные решения конкретного автора-режиссера могут быть отнесены к одному из пяти основных типов;

4. Теоретический анализ звука в авторском кинематографе требует выхода за пределы внутренней аудиовизуальной структуры кинопроизведения в область авторского мира, контекста времени создания и условий дальнейшего бытования кинофильма в целях более корректной интерпретации и понимания произведения;

5. Приоритетным типом аудиовизуального решения современного кинофильма, рассчитанного на массовую аудиторию, независимо от жанра, является чувственно-изоморфный тип, актуализированный выразительными

элементами и приемами новых или неакадемических (архаических, этнических и пр.) музыкальных стилей и направлений, а также возможностями саунд-дизайна;

6. На аудиовизуальные решения в современном кинематографе оказывают существенное влияние общемировые художественные и внехудожественные процессы глобализации и транскультурализма.

Степень достоверности и апробация результатов

Все результаты и выводы, полученные в ходе диссертационного исследования, были получены автором лично, на основании изучения большого массива отечественных и зарубежных кинофильмов, архивных материалов, киноведческих, музыковедческих, литературно-художественных, философских источников, мемуарной литературы, в ходе личного интервьюирования участников кинопроцесса.

Положения диссертационного исследования неоднократно представлялись в форме докладов и обсуждались на заседаниях Отдела междисциплинарных исследований киноискусства Научно-исследовательского института киноискусства ВГИК.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова и была рекомендована к защите.

Результаты исследования были апробированы на протяжении научной деятельности автора в Отделе междисциплинарных исследований киноискусства Научно-исследовательского института киноискусства ВГИК, а также в ходе преподавательской работы на кафедре звукорежиссуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), где автором читаются учебные курсы: «Музыка в кино», «История и теория киномузыки», «Слуховой анализ», «Основы звукового решения фильма» для студентов режиссерского, сценарно-киноведческого и продюсерского факультетов.

Разработки, проведенные в процессе исследования, вошли в учебно-методические комплексы и учебные программы «История и теория киномузыки» и «Музыка в кино», составленные автором и утвержденные для студентов Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова, проходящих обучение по специальностям: «Режиссура игрового и неигрового кино», «Звукорежиссура», «Киноведение», «Продюсерство».

Результаты исследования были представлены в виде докладов на международных научных конференциях и семинарах:

- доклад «Аудиовизуальный контрапункт: эволюция и перспективы» на Международной научной конференции «Закадровое искусство: история и теория киномузыки». г. Москва, 29 ноября 2012 г., Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского;
- доклад «Есть ли звук в звуковом кино?» на заседании (семинаре) Дискуссионного клуба «Парадоксы современной художественной культуры», г. Москва, ВГИК, 16 апреля 2014 г.;
- доклад «Проявления транскультурализма в звуковом решении фильма» на круглом столе «Звук и музыка в кино: киноведческие изыскания в контексте транскультурализма», г. Москва, НИИ Киноискусства ВГИК, 24 апреля 2014 г.;
- доклад «Музыка фильма и эстетика режиссера» на Международной научной конференции «Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски» (к 70-летию Российской академии музыки им. Гнесиных), г. Москва, Российская академия музыки им. Гнесиных, 17 октября 2014 г.;
- доклад «Особенности музыкального оформления советских игровых фильмов военного времени» на круглом столе «Музыка военного кино», г. Москва, ВГИК, 29 апреля 2015 г.
- доклад «Звукозрительный экстазис в экранизациях» на VIII Всероссийской научно-практической конференции по экранизации «Эстетика звука на экране и в книге», г. Москва, ВГИК, 13 апреля 2016 г.

По теме диссертации опубликовано две монографии и 25 научных статей, в том числе 17 в изданиях из перечня ВАК. Общий объем изданных работ – 38,2 а.л.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, пяти глав (24 параграфа), заключения, библиографии (284 наименования) и фильмографии (168 наименований). Общий объем диссертации 377 страниц.

Глава 1. Определение аудиовизуального пространства кинофильма в художественно-историческом контексте[19]

1.1. Формирование звукозрительных отношений в пространстве немого кинематографа

Первоначальный период развития кинематографа принято именовать «немым», однако по сути кино никогда не молчало – оно лишь было вынужденно неслышимым. Пространство же кинозала (область кинодемонстрации) в прямом смысле слова никогда не было беззвучным. Общеизвестно, что уже первые публичные кинопоказы братьев Люмьер сопровождала фортепианная музыка. (К этому же времени относятся и первые попытки звукооформления в виде синхронной имитации, например, звуков поезда, выстрелов, взрывов и т.п. «за сценой».) И причиной появления гармонизирующего музыкального звука в кинозале был не только раздражающий шум проекционного киноаппарата – гораздо важнее было создать у зрителя ощущение пребывания в живом, *жизненном пространстве*, поскольку движение бесшумных теней на экране вызывало, порой, у посетителей синематографа неподдельный страх. Впечатление от своего посещения одного из первых кинопоказов очень эмоционально передал писатель Максим Горький: «Ваши нервы натягиваются, воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения… Страшно видеть это серое движение теней, безмолвных и бесшумных»[20].

Ведущие кинотеоретики не раз подчеркивали, что в раннем кино музыка стала необходимой именно потому, что немой экран нуждался в психофизически ощущаемом пространстве, в объемной акустике, которую не мог передать

---

[19] Основные положения Главы 1 отражены в монографии: Михеева Ю.В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М.: ВГИК, 2016.

[20] Горький М. Синематограф Люмьера. // Горький М. Собр. соч. в 30 тт. Т. 23. М.: Гослитиздат, 1953. С. 242.

плоский экран. Бела Балаш выразил эти ощущения следующим образом: «Совершенно беззвучное пространство мы никогда не воспринимаем как конкретное и действительное. Оно всегда будет действовать как невесомое, невещное. Ибо то, что мы только видим, – лишь видение. Видимое пространство мы воспримем как реальность, лишь если оно обладает звучанием. И только тогда оно приобретает глубину»[21].

Созвучны этим мыслям и слова Зигфрида Кракауэра: «Жизнь неотделима от звука. Поэтому выключение звука превращает мир в преддверие ада». Тишина темного кинозала подобна смерти, а «в сопровождении музыки призрачные, изменчивые, как облака, тени определяются и осмысливаются»[22]. Но все же подлинное назначение музыки при демонстрации немых фильмов, по мысли немецкого исследователя, – вовлечь зрителя в самую суть немых изображений, заставить их почувствовать их фотографическую жизнь. И далее мы встречаем парадоксальный, на первый взгляд, тезис, получивший широкое распространение и применение уже в звуковую эпоху кино: «Музыка *утверждает и легализует молчание,* вместо того чтобы положить ему конец. И этой цели музыка достигает, если мы ее совсем не слышим, а она лишь приковывает все наши чувства к кадрам фильма»[23]. Другими словами, Кракауэр утверждает, что *кинематографичность* музыки достигается через психологическую неслышимость звука, через снятие музыкальной самозначимости, через *незначимый звук*, отсылающий *от (через) себя* к изобразительности экрана.

Взгляд на роль и значение музыки в кинематографе как подчиненного изображению элемента разделялся и продолжает разделяться очень многими

---

[21] Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 216-217.

[22] Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 185.

[23] Там же. С. 185.

режиссерами, сосредоточенными на изобразительной стороне кинопроизведения. (В американском кинопроизводстве к музыкальной партитуре фильма иногда применяется термин *underscore*, обозначающий второстепенность музыкального сопровождения по отношению прежде всего к диалогам.) Согласно такой позиции, музыка должна лишь усиливать выразительность визуального ряда фильма. Можно принять, что в этом случае музыка в кинопроизведении наиболее *кинематографична*, то есть всецело подчинена его экранной специфике. Причем этот тезис совершенно не означает, что режиссером уделяется мало внимания музыке (или не уделяется вовсе). Для того, чтобы музыка стала *кинематографически неслышимой*, режиссером и композитором подчас проводится огромная совместная интеллектуальная работа[24].

Таким образом, озвучивание *кинематографического пространства*, начиная с самых ранних шагов нового искусства, было своего рода естественной необходимостью. С другой стороны, зачастую сама структура и ритмический рисунок кинопроизведения дозвукового периода сподвигали на его трактовку в терминах музыкальной науки. Так, режиссер Григорий Козинцев считал, что предпосылки музыкальной драматургии содержались в самих немых фильмах: «Как это ни покажется странным, но многие эпизоды наших немых фильмов были звуковыми. Звукового кино еще и в помине не было, а образы возникали не только «видимыми», но и «слышимыми». В надписях «Чертова колеса» цитировались бытовавшие тогда песни. <…> Дело было не только в таких внешних положениях, но и в самом строении фильма, в его ритме»[25].

---

[24] Теме кинематографически неслышимой музыки посвящена книга известного американского исследователя музыки кинематографа Клаудии Горбман «Неслышимые мелодии» – *Gorbman C.* Unheard Melodies: Narrative Film Music. Indiana Univ Pr., 1987.

[25] Козинцев Г.М. Глубокий экран // Козинцев Г.М. Собрание сочинений в 5 тт. Л.: Искусство, 1983. Т.1. С.154.

Французский кинокритик и теоретик кино Эмиль Вюйермоз в 1927 г. в статье «Музыка изображений» призывал молодое искусство кинематографа «…изучать музыкальные законы изображения и искать тайные связи, объединяющие “органистов света” с Бахом, Моцартом, Шуманом, Вагнером или Дебюсси»[26]. Более того, Вюйермоз практически отождествляет законы создания музыкальной композиции и кинематографического произведения: «…созданием фильма руководят те же законы, что и созданием симфонии. Это не игра ума – это ощутимая реальность. Хорошо сделанный фильм инстинктивно подчиняется самым классическим наставлениям консерваторских трактатов по композиции. Синеграфист должен уметь писать на экране мелодии для глаза, оформленные в правильном движении, с соответствующей пунктуацией и в необходимом ритме»[27]. В кульминации своих рассуждений о родстве музыки и кинематографа Вюйермоз дает поэтическое определение: «Кино – это музыка изображений». Впрочем, вместе с получившим известность сравнением Жермен Дюлак кино с «чистой визуальной симфонией», эти поэтические метафоры французских теоретиков стали объектом достаточно едкой иронии русских опоязовцев в лице, в частности, Юрия Тынянова: «Называть кино по соседним искусствам столь же бесплодно, как эти искусства называть по кино: “живопись – неподвижное кино”, “музыка – кино звуков”, “литература – кино слова”. Особенно это опасно по отношению к новому искусству. Здесь сказывается реакционный пассеизм: называть новое явление по старым»[28].

Однако призыв первых кинотеоретиков к «музыкальному мышлению» в кино до сих пор находит отклик, в том числе у современных исследователей

---

[26] Вюйермоз Э. Музыка изображений // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911 – 1933. Пер. с фр. / Предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 149.

[27] Там же. С. 156.

[28] Тынянов Ю. Об основах кино. // Поэтика кино. 2-е издание. Перечитывая «Поэтику кино». СПб.: РИИИ, 2001. С. 43.

дозвукового и раннего звукового кинематографа, прозревающих элементы музыкальной композиции в структуре и ритме визуального ряда. Так, в своей книге «Советский слухоглаз: кино и его органы чувств» киновед Оксана Булгакова подробно разбирает «Симфонию Донбасса» Дзиги Вертова именно как симфоническую структуру в реальном, а не метафорическом воплощении[29]. Но это не является совершенно новым открытием российского киноведа: музыкальность фильма Вертова заметил еще великий Чаплин: вот примечательная записка, написанная им после премьеры «Симфонии Донбасса» в Лондоне: «Я никогда не мог себе представить, что эти индустриальные звуки можно организовать так, чтобы они казались прекрасными. Я считаю “Энтузиазм” одной из самых волнующих симфоний, которые я когда-либо слышал. Мистер Дзига Вертов – музыкант. Профессора должны у него учиться, а не спорить с ним. Поздравляю. Чарльз Чаплин»[30].

Теоретики нового искусства замечали признаки музыкальной формы и в игровых немых фильмах. Так, Николай Иезуитов усматривал в композиции картины Всеволода Пудовкина **«Мать»** (1926) сонатную форму (уточним: говоря о сонатной форме, Иезуитов имел в виду сонатно-симфонический цикл)[31]. В более поздних работах приводится уже масса примеров воплощения музыкальной формы в звуковых фильмах: польский музыковед Зофья Лисса в своем капитальном труде о киномузыке перечисляет (правда, подробно не анализируя) формы вариации, рондо, фуги, сонаты и др. в различных кинопроизведениях[32].

---

[29] Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 52 – 77.

[30] Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С.173-174.

[31] Иезуитов Н.М. Пудовкин. Пути творчества. М., Л.: Искусство, 1937.

[32] Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 313 – 317.

В начале 1980-х Андрей Тарковский в своих лекциях по кинорежиссуре призывал молодых режиссеров к изучению музыкальной формы: «Для создания полноценной кинодраматургии необходимо близко знать форму музыкальных произведений: фуги, сонаты, симфонии и т.д., ибо фильм как форма ближе всего к музыкальному построению материала. Здесь важна не логика течения событий, а форма течения этих событий, форма их существования в киноматериале. Это разные вещи. Время – это уже форма. В общей форме кинопроизведения очень важен конец, как важна кода в музыкальном произведении. При таком понимании формы не имеет значения последовательность эпизодов, характеров, событий, важна логика музыкальных законов: тема, антитема, разработка и т.д… В основе своей кинодраматургия ближе всего к музыкальной форме в развитии материала, где важна не логика, а превращения чувств и эмоций»[33].

Показательно, что в том же 1981 г., когда начинающий тогда режиссер Константин Лопушанский готовил к изданию лекции своего учителя Андрея Тарковского, в Москве в Союзе кинематографистов СССР состоялась творческая конференция «Актуальные вопросы музыки в кино», на которой сразу несколько выступлений видных практиков и теоретиков кинематографа были посвящены проблеме музыкального решения фильмов именно в плане непонимания режиссерами задач и возможностей музыки, а также и звукозаписи в общем художественно-эстетическом образе кинофильма. Удивительно, что после нескольких десятилетий развития не только звукового кинематографа, но и вообще мирового искусства, приходилось слышать, например, такие слова известного звукорежиссера и кинокомпозитора Виктора Борисовича Бабушкина: «Режиссеры… работают в “башне из слоновой кости”… и делают до сих пор немое кино, по старинке мыслят категориями немого кино, и когда такое кино сталкивается со звуком, ни о каком синтетическом, едином решении не может быть и речи, потому что режиссер думает по старинке. Прогресс во всех областях

[33] Тарковский А.А. Уроки кинорежиссуры. М.: ВИППК, 1992. С. 26.

мышления музыки кино и звукозаписи так велик, что мы рискуем сильно отстать. Мы уже отстаем и стараемся преодолеть это отставание. Необходимо режиссерам изучать киномузыку на примере кинопроизведения, а также изучать музыкальную классику»[34].

Надо признать, что призывы видных кинодеятелей к изучению музыкальной формы в рамках киношкол и по сию пору остаются лишь благими пожеланиями. Между тем, изучение музыкальной классики, и прежде всего музыкальной формы – это не только познание гармоничного строения формальной структуры, близкой по духу форме кинематографической именно в силу своей временн*о*й природы, но и понимание возможностей воплощения в сложной художественной *временной* форме *общей эстетической идеи, освоения звукозрительного пространства,* сотворения *единого звукозрительного образа*, о котором говорил еще Эйзенштейн – что является, безусловно, одной из самых сложных проблем в творческом процессе.

Возвращаясь к конкретной кинопрактике немого периода, стоит задаться вопросом: вкладывался ли в закадровый «оформительский» звук какой-то особый смысл? Зигфрид Кракауэр писал, что публика эпохи немого кино «проявляла полное равнодушие к содержанию и смыслу музыкального аккомпанемента; в те времена сходила любая музыка, лишь бы она была достаточно популярной. Важен был аккомпанемент как таковой»[35]. Виктор Шкловский вспоминал о том времени в похожих словах: «Звуки фортепиано не вполне доходили до сознания зрителя, но в то же время были необходимы». В 1923 г. Юрий Тынянов заметил: «Музыка

---

[34] Стенограмма творческой конференции «Актуальные вопросы музыки в кино». 14 апреля 1981 г. СК СССР, комиссия при Московской секции художественной кинематографии. С. 60. – Машинопись. Хранится в отделе междисциплинарных исследований киноискусства НИИ Киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова.

[35] Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 185.

в кино поглощается – вы ее почти не слышите и не следите за ней… Музыка поглощается, но поглощается не даром: она дает речи актеров последний элемент, которого ей не хватает, – звук <…> Как только музыка в кино умолкает, – наступает напряженная тишина. Она жужжит (если даже не жужжит аппарат), она мешает смотреть. И это вовсе не потому, что мы *привыкли* к музыке в кино. Лишите кино музыки – оно опустеет, оно станет дефективным, недостаточным искусством. Когда нет музыки, ямы открытых, говорящих ртов прямо мучительны»[36].

Из приведенных рассуждений ясно, что музыка, как *феноменологически* первоначальный звук еще не кинопроизведения, но кинопространства, была призвана (в идеале) *восполнить* киноизображение до психологически жизненного и органично воспринимаемого *образа.* И в этом смысле, думается, необходимо еще раз вернуться к стереотипному понятию *иллюстративности* музыки немого экрана и уточнить его значение.

1.2.Чувственно-изоморфный тип аудиовизуальных решений в кинематографе: от немого до новейшего звукового кино

По дошедшим до нас сведениям, мы можем достаточно ясно представить себе принципы подбора музыкальных фрагментов для различных киноэпизодов в первых каталогах киномузыки – пособиях для музыкантов-кино*иллюстраторов*. В одном из первых, получивших популярность, сборников – каталоге Стефана Замечника, изданного в 1913 г.[37], были такие разделы, как «катастрофа»,

---

[36] Тынянов Ю.Н. Кино – слово – музыка // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 249.

[37] Кроме сборника Стефана Замечника 1913 г., широкую популярность, начиная с первого выпуска 1919 г., приобрели так называемые «Кинотеки» (нем. Kinotheka) Джузеппе Бечче, немецкого композитора итальянского происхождения, который возглавлял оркестр киностудии UFA и сотрудничал с ведущими режиссерами Германии: Робертом Вине («Кабинет доктора Калигари», 1920), Фрицем Лангом («Усталая Смерть», 1921), Фридрихом Вильгельмом Мурнау («Последний человек», 1924), Лени Рифеншталь («Голубой свет», 1932; «Долина», 1954) и др.

«драматическая ситуация», «торжественная обстановка», «ночь», «борьба», «страх», «безнадежность», «шумная сцена», «вакханалия», «буря», «тревога» и т. д. У Григория Козинцева хранился подобный альбом для киноиллюстраторов, который содержал даже такой вариант (№ 7) – «музыка для угрызений совести». Но, рассматривая подходы к музыкальному оформлению фильмов раннего периода, полезно иметь в виду замечание известного исследователя раннего кинематографа С.С. Гинзбурга: «Распространенная ошибка в оценке дореволюционного кинематографа состоит в том, что о нем судят как об искусстве, в то время как оно было главным образом развлечением, в котором только накапливались элементы будущего искусства»[38].

Соответственно, и музыкальным оформителям каких-то других, кроме «иллюстраторских», более сложных задач, и не могло ставиться в то время. Для музыканта-иллюстратора было не принципиально, взять ли фрагмент из музыки Чайковского или Шопена для оформления лирической сцены – никаких дополнительных интертекстуальных смыслов (о которых мы будем говорить в контексте авторского кинематографа эпохи постмодернизма) такое решение не несло. В этом случае более важное значение имело совпадение данного музыкального фрагмента с последующим по тональности, поскольку переход от одного киноэпизода к другому мог быть очень быстрым и на модуляцию в другую тональность просто не хватило бы времени.

Надо отметить, что в Советском Союзе авторы-составители подобных пособий – «Альбомов киномузыки» – для сопровождения немых фильмов (А. Гран, Н. Кузьмин, М. Мейчик, А. Равдель, Е. Сардарян), которые стали издаваться уже на исходе эпохи немого кинематографа, в конце 1920-х – начале 1930-х гг., пытались продвинуть и «осовременить» музыкальное сопровождение кинофильма путем осмысления общих закономерностей организации киноформы.

[38] Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М.: Аграф, 2007. С. 7.

Музыкальные фрагменты подбирались, напримпер, под обобщенную ритмическую или эмоционально-психологическую структуру фильма. То есть уже в дозвуковом периоде развития киноискусства подспудно вставал вопрос о *генерализующем звукозрительном образе* фильма. Однако мысль звукового оформителя фильма не выходила за рамки внутрикадрового визуального объекта, характеристики которого определяли выбор соответствующего ритмико-мелодического фрагмента. Вот характерный пример из сборника А. Грана «Музыкальная работа в кино», где автор дает следующую рекомендацию по использованию 2-й части Второй («Богатырской») симфонии А.П. Бородина: «Может служить материалом для иллюстрации работы станков на прядильной фабрике»[39].

Тем не менее, несмотря на всю наивность и незамысловатость (с современной точки зрения) подходов к музыкально-звуковому оформлению немых фильмов, нам представляется логичным и справедливым сделать попытку снять с музыки раннего периода кинематографа налет пренебрежительного отношения как к примитивному иллюстративному способу звукового решения фильма, предложив использовать *вместо понятия «иллюстративность» – понятие «изоморфность».* Ведь иллюстратор, составляя ту или иную музыкальную компиляцию для конкретного фильма, *в идеале* должен был добиться своего рода *изоморфизма* визуального и аудиального рядов фильма по принципу совпадения *психологического ощущения*, вызываемого изображением и звуком в одновременном воспроизведении. В киножурналах времени немого кино можно найти схожие рассуждения (орфография сохранена): «Что такое кино-иллюстрация? Наши кино-производственники думают, что это – так себе, придаток к кинозрелищу, “слуховой шум”… Но большой процент зрителей думают иначе: иллюстрация нужна не для шума, т.к. она, кроме шума, еще и подчеркивает, объясняет, подсказывает, выражает то, что только подразумевается

[39] Гран А. Музыкальная работа в кино. М.: Роскино, 1933. С. 31.

в картине. Музыкальной иллюстрацией заканчивается начатая фраза, придается значение и глубина улыбке, взгляду, движению, жесту и пр. Настоящей музыкальной иллюстрацией передаются те чувства, которые экран сокращает и резюмирует»[40].

Из приведенной цитаты ясно, что, *по сути,* от музыкальной иллюстрации вдумчивыми зрителями ожидалось участие в создании *изоморфного звукозрительного образа*, дающего возможность полноценного чувственного переживания экранного события. И эта психофизиологическая в своей основе особенность восприятия музыкального сопровождения в кинематографе имеет длительную историю теоретического осмысления. Обоснование интуитивного стремления к чувственному изоморфизму с характером звуковой выразительности мы находим в учении об аффектах в музыкальной эстетике Нового времени, но корни его уходят вглубь античных представлений о музыке. Философские основы теории аффектов были заложены Рене Декартом в одном из его ранних трактатов – «Компендиуме музыки» (1618). Наряду с рассуждениями о числовых закономерностях, лежащих в основе тонов и интервалов (развитие идей музыкальных теорий античности), Декарт говорит о музыкальном воздействии в контексте психофизиологии: «Цель музыки – доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас разнообразные аффекты»[41]. В сочинении философа мы можем увидеть тонкие замечания относительно ритма, размеров, ладов, особенностей композиции, вызывающих у слушателя определенные аффективные реакции; автор отмечает условия, при которых восприятие музыки будет наиболее приятным и естественным (определенная степень новизны, разнообразия и некоторой трудности музыкального материала): «Среди чувственных объектов наиболее приятным для души является не то, что легче всего воспринимается

---

[40] Ендржеевский В. Искусство «Плохого тона» (Простые истины) // «Кино-фронт». 1927. №7–8. С. 9–10.

[41] Декарт Р. Компендиум музыки // Музыкальная эстетика западной Европы XVII-XVIII веков. М.: Музыка, 1971. С. 342.

чувством и не то, что воспринимается труднее всего, а то, что воспринимается не настолько легко, чтобы естественная устремленность ощущений к предметам получила сразу свое полное удовлетворение, и не настолько трудно, чтобы ощущение утомлялось»[42]. Еще один факт, который отмечает Декарт в более позднем сочинении – «Трактате о страстях» (1649), и который нашел ярчайшее воплощение в музыкальных решениях кинопроизведений, в частности, в технике применения лейтмотивов – это относительность и контекстуальность аффектов, производимых музыкальным звучанием: «Один и тот же мотив, от звуков которого одним хочется тотчас же пуститься в пляс, у других может вызывать слезы. Ибо все здесь зависит исключительно от того, какие представления оживляет этот мотив в нашей памяти»[43].

В эстетике немецкого Просвещения отмечается и еще один момент, имевший важное значение в практике музыкального сопровождения немого фильма: так, сын гениального Иоганна Себастьяна Баха, сам выдающийся музыкант и теоретик Филипп Эммануил Бах, писал о том, что «музыкант может тронуть сердце слушателя только если сам он преисполнен переживаниями. Он должен сам находиться в состоянии аффекта, который хочет передать слушателям… Один аффект сменяет другой, страсти разгораются и затихают непрерывной чередой»[44]. (Непосредственная эмпатия музыканта-исполнителя в немом кино сохраняется и в звуковом, хотя и несколько редуцированно, в виде исполнительской интерпретации при звукозаписи).

В дальнейшем теория аффектов в аспекте общей теории искусства как подражания природе разрабатывалась в связи с возникновением и развитием

---

[42] Там же. С. 343.

[43] Там же. С. 352–353.

[44] Бах Ф.Э. Опыт истинного искусства игры на клавире. Гл.3. Об исполнении // Музыкальная эстетика западной Европы XVII-XVIII веков. М.: Музыка, 1971. С.296.

оперы. Здесь мы также находим ряд аналогий с применением и восприятием музыки не только в немом, но и в звуковом жанровом кинематографе: «Основная задача театральной музыки – растрогать слушателей и возбудить в них те душевные переживания и страсти, которые содержатся в драматической фабуле произведения»[45], – писал еще в XVIII веке немецкий теоретик Иоганн Адольф Шейбе. Таким образом, в широком смысле эмпатическая чувственность музыки кинематографа как немого, так и звукового периодов имеет не только теоретико-философское обоснование, но и продолжительную историю, способствовавшую выработке определенных установок сознания у слушателя.

Возвращаясь к теоретическому установлению принципиальной разницы между звуковой иллюстративностью и чувственным звукозрительным изоморфизмом в кинематографе, следует подчеркнуть некоторые нюансы в терминологическом аспекте вопроса. Звуковая иллюстративность (и здесь мы переходим от бытового употребления термина к его значению в теории) предполагает *избыточное дублирование* визуального феномена, в то время как звуковой изоморфизм является не чем иным как необходимым *дополнением (восполнением)* визуальности в процессе создания живой звукозрительной реальности. Если представить, что в некоем киноэпизоде героиня плачет, то иллюстрирующий звук должен будет *имитировать* падение капель слез и всхлипы (что, скорее всего, придаст сцене комический характер), а изоморфный звук будет стремиться *выразить чувства*, которые при этом испытывает героиня - и *усилить* ответное чувство, которое должен переживать и зритель. В этом абстрактном примере долженствующая возникнуть эмпатия – сопереживание через звуковое отношение – будет следствием воздействия звукозрительного изоморфизма через интериоризацию звуковой части звукозрительного образа,

---

[45] Scheibe J.A. Die kritische Musicus. Hamburg, 1940. S.10. Цит. по: Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. Исследование. М.: Музыка, 1975. С. 270.

через бессознательное *присвоение* зрителем звука и отождествление его со своим внутренним эмоциональным откликом на визуальное событие. Ясно, что в прямом смысле иллюстрирующий звук как *звукоподражание* визуальности достаточно редкое явление даже для немого периода (если, конечно, не принимать во внимание совсем непрофессиональный подход к делу или отдельные случаи необходимости прямого звукового акцента), характерное, в основном, для звукового оформления кинокомедий и анимационных фильмов (так называемый «микки-маусинг»).

В свое время непонимание некоторыми композиторами курьезности такого подхода к звуковому оформлению фильма поражало С.М. Эйзенштейна: «Итак, при наличии изображения в звуки перелагаем именно “образ”, а не “изображение”, которому может вторить только звукоподражание… Покойный Л. Сабанеев[46] яростно выступал против задачи подбора (или написания) музыки к этому фильму («Броненосец “Потемкин”». – *Ю.М.*). “Чем я буду иллюстрировать в звуках… червей! И вообще это недостойно музыки!” Он упускал из виду главное: что и черви-то сами по себе не решают дела, и не гнилое мясо, а что они сами являются помимо историко-бытовой детали главным образом еще и отдельными образами, через которые вырастает в зрителе ощущение социального угнетения масс при царизме! Ну а это уже как-никак тема благодарнейшая и благороднейшая для композитора!»[47]

В отличие от примитивно понимаемой звуковой иллюстративности, звукозрительный изоморфизм нисколько не потерял своей актуальности в самых разных жанрах современного кинематографа и является наиболее

---

[46] Композитор и музыковед Леонид Леонидович Сабанеев (1881-1968) пережил Эйзенштейна. Режиссер называет его «покойным», видимо, выражая отношение к эмигрантам в духе своего времени.

[47] Эйзенштейн С.М. Методология звукозрительного монтажа // Эйзенштейн С.М. Монтаж. – М.: Музей кино, 2000. С. 372.

употребительным способом аудиовизуального решения киноэпизода, в котором требуется прямое и действенное воздействие на чувства зрителей. Другое дело, что часто этим приемом злоупотребляют, но это уже вопрос психологического чутья, художественного вкуса и чувства меры авторов (режиссера, композитора, звукорежиссера), а не ущербности самого подхода. Например, в современных блокбастерах и жанровых картинах американского производства задействованы все возможности эмоционального воздействия симфонического оркестра, записанного, как правило, вживую в студии звукозаписи, несмотря на все достижения техники, позволяющей имитировать звучание любых инструментов в любом составе, в том числе большого симфонического оркестра. В современном кино массовых жанров продолжается новая волна интереса (прервавшегося в конце 1950-х – начале 1970-х) к «большому стилю киномузыки», начавшаяся, пожалуй, со второй половины 1970-х гг., когда зрителей поразила и эмоционально захватила музыка Джона Уильямса к фильму Джорджа Лукаса **«Звездные войны»** (1977). Режиссеры «большого кино» не упускают возможности поработать как с выдающимися кинокомпозиторами (Джон Уильямс, Ханс Циммер, Ховард Шор, Александр Деспла и др.), умеющими создавать впечатляющие по размаху музыкальные кинопартитуры, так и с великими оркестрами, выстраивающими грандиозные звуковые декорации фильма, окружающие и погружающие зрителя в эмоционально-чувственную жизнь картины (серии фильмов «Пираты Карибского моря», «Гарри Поттер», «Властелин колец» и др.).

Таким образом, в современном жанровом кинематографе продолжают успешно функционировать звуковые приемы, во многих случаях ставшие клишированными формами, создающие предпосылки или непосредственно вызывающие определенные психологические реакции зрителя[48]. Так, в эпосе мы

[48] Психо-физиологические основы и актуальные вопросы восприятия музыки освещены, например, в исследованиях: Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972; Иванченко Г.В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы,

встречаем развернутую музыкальную драматургию с многообразными лейтмотивами; в психологической драме звук часто уходит на задний план и представлен, в основном, в монотематическом фоновом виде; комедия – пространство для поп-музыки, легкого джаза и рок-н-ролла; в хоррорах преобладает сонорная музыка с резкими диссонансами; в мелодраме практически обязательна песня-хит в женском исполнении, а также лирические лейтмотивы; боевик насыщен жестким ритмом и звуковыми спецэффектами и т.д.[49]

Но чувственно-изоморфные решения можно встретить и в фильмах интеллектуального авторского кино, где точно и тонко подобранный звуковой ряд может создать даже целый образ картины – как, например, это произошло в фильме Лукино Висконти **«Смерть в Венеции»** (1971), в которой общее чувство тоски по прекрасному, любовного томления и одновременно прощания с земным миром создается с помощью симфонической музыки Густава Малера. Иногда чувственно-изоморфные решения встречаются даже в фильмах артхауса, весьма радикально решенных в художественном отношении – например, в фильме британского режиссера Дерека Джармена **«Blue»**[50] (1993), где весь визуальный ряд сводится лишь к ярко-голубому экрану. Фильм, снятый больным, почти потерявшим зрение режиссером всего за несколько месяцев до смерти, отразил всю горечь, боль и скорбь прощания с этим миром, но в то же время и выразил пронзительную любовь к нему: «Печаль – открытая дверь в душу. Бесконечная

перспективы. М.: Смысл, 2001; Карасева М.В. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. Изд. 3-е. М.: Композитор, 2009.

[49] Различные музыкальные приемы в жанровом кино подробно проанализированы в диссертации К.Н. Рычкова на примере коммерческого кинематографа США. См.: Рычков К.Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории. Дисс… канд. искусствоведения. М., 2013.

[50] Название фильма отражает несколько смыслов этого английского слова – «голубизна», «печаль», «тоска», а также отсылает к стилю джазовой музыки характерного печального настроения – блюзу. В 2011 году «Blue» вошел в список ста лучших британских фильмов всех времен, составленный журналом «Time out».

возможность, становящаяся реальностью». Весь фильм построен на очень разнообразном стилистически саундтреке, и несмотря на отсутствие видеоряда, мы безусловно можем отнести звуковое решение фильма к чувственно-изоморфному типу, поскольку функцию изобразительного ряда берет на себя голос за кадром. Описываемые голосом картины (от уличного кафе, больничных коридоров до образов экзотических стран), которые рождаются как бы здесь и сейчас памятью и воображением автора-рассказчика, вполне явственно встают перед внутренним взглядом зрителя и вызывают чувства, усиленные абсолютно изоморфным воображаемому зрительному образу звуком.

1.3.Аудиовизуальный контрапункт: манифестация звуковой субъективности

Создание оригинальной музыкальной кинопартитуры (начиная с 1908 г., когда Камиль Сен-Санс создал музыку к фильму «Убийство герцога де Гиза», а Михаил Ипполитов-Иванов – к «Понизовой вольнице») было первым шагом в проявлении авторской (режиссерской) субъективности в отношении звукового решения фильма: поливариантность звуковой компиляции и непредсказуемость музыкальной импровизации киноиллюстраторов были преодолены инвариантностью формы заказанной партитуры к фильму. Дальнейшим важным шагом в истории взаимоотношения звука и изображения (и в то же время становления авторского начала в киноискусстве) стало осознание возможностей их контрапунктического соединения. Этот факт стал одновременно и первым пунктом теоретического осмысления *специфики* звука в кинематографе. С.М. Эйзенштейн писал: «С первых же попыток осмыслить явление тонфильма теоретическая мысль брала в штыки синхронность. “Натуралистическая” синхронность сразу инстинктивно ощутилась как цепи, как образ и проявление

мертвой, себе подчиняющей косности непреодолимого status quo действительности»[51].

Заметим, что в сознании первых теоретиков кинематографа понятия «синхронность», «натурализм», «иллюстративность» практически сливаются в своем значении (так же как порой терминологически трудно различимы понятия асинхронности и контрапункта). В этом смысле вводимое ими понятие звукозрительного контрапункта противостоит всем вышеперечисленным понятиям как инструмент то ли скульптора, то ли хирурга, одновременно «вскрывающий» застарелую болячку натурализма в кинематографе и творящий новую форму искусства. Контрапунктический звук в этом смысле может быть сравним по своему значению с монтажом, призванным переделать действительность: в 1928–1929 гг., по словам Эйзенштейна, было «отточено понимание монтажа как средства прежде всего переделывать образ действительности на путях к переделке самой этой действительности»[52]. Тогда же, в 1928 г., появилась знаменитая «Заявка» Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина и Григория Александрова, прозревавшая будущее звука в киноискусстве. Приведем важнейшие для нашего дальнейшего рассуждения тезисы:

«Звук – обоюдоострое изобретение, и наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьшего сопротивления, то есть по линии *удовлетворения любопытства*. В первую очередь – коммерческого использования наиболее ходового товара, то есть *говорящих фильм*. Таких, в которых запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую «иллюзию» говорящих людей, звучащих предметов и т. д.

---

[51] Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 336.

[52] Там же. С. 336.

Только *контрапунктическое использование* звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования. *Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами*. <…> Звук, трактуемый как новый монтажный элемент (как самостоятельное слагаемое со зрительным образом), неизбежно внесет новые средства огромной силы к выражению и разрешению сложнейших задач, угнетавших нас невозможностью их преодоления путем несовершенных методов кинематографа, оперирующего только зрительными образами»[53].

Однако, при всем значении «Заявки» для своего времени, далеко не все кинодеятели были согласны с тотальным значением, придававшимся звукозрительному контрапункту ее авторами. Так, Дзига Вертов довольно резко ответил на тезисы, выдвинутые в «Заявке»: «Ни для документальных, ни для игровых фильмов вовсе не обязательны ни совпадение, ни несовпадение видимого со слышимым. Звуковые кадры, так же как и немые кадры, монтируются на равных основаниях. Совершенно следует также отбросить нелепую путаницу с делением фильмов на разговорные, шумовые или звуковые (музыкальные). Только принципиальная разница между документальным и игровым кино (теперь определяемым как кино с искусственными разговорами и шумами) остается в силе»[54].

Также надо принять во внимание и последующие высказывания Эйзенштейна: «[“Заявка”] предвидела верно. Но в пылу горячности, а главное, не имея еще под руками ничего, кроме “одних общих идей” и аналогий с только что начавшим отходить периодом немого кино, “Заявка” не смогла сделать большего. <…>

---

[53] Эйзенштейн С.М. Будущее звуковой фильмы. Заявка //Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 тт. Т.2. М: Искусство, 1964. С.315–316.

[54] Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 124.

“Заявка” обратила внимание на естественный первый этап морфологической цельности и единства в этом вопросе. “Заявка” поторопилась хотя бы выкриком ускорить исторически необходимую расколку этого единства во второй фазе развития всякого процесса. Но “Заявка”, конечно, была не в состоянии на подступах к первому этапу провозгласить уже третий»[55].

Эйзенштейн писал о том, что его соавторы по «Заявке» со временем отошли от провозглашенных в ней принципов, придя к тому, что естественно воплощалось (в том числе через звук) в их работе (оставим за скобками вопрос о влиянии на их творчество внешних факторов советской системы того времени). Намекая, соответственно, на Александрова и Пудовкина, Эйзенштейн писал: «…Одного из подписавших ее (“Заявку”. – *Ю.М.*) заела эстетика “шлягера”. Другой от нее просто отвернулся…»[56] Самого же Эйзенштейна, приступившего к практике тон-фильма, как он пишет, «постигли тяжелые творческие неудачи» (но здесь разговор особый, связанный с трагической историей фильма «Бежин луг»).

В работе «Вертикальный монтаж» Эйзенштейн возвращается к вопросу внутренней связи изображения и звука на материале фильма «Александр Невский», музыкальную партитуру которого создавал Сергей Прокофьев: «Какова же методика установления звукозрительных сочетаний? Наивная точка зрения в этом вопросе состоит в том, чтобы искать адекватность изобразительных элементов музыки и изображения»[57]. В «Александре Невском» эта звукозрительная «адекватность» была найдена через пластическую выразительность образов: «Здесь музыка была написана к совершенно

---

[55] Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С.337.

[56] Там же. С.337.

[57] Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Избранные произведения в 6 тт. Т.2. С.236.

законченному пластическому монтажу». Как писал режиссер, в данном случае им был применен «метод установления *органической связи* через движение»[58].

На новом этапе своих теоретических размышлений и творческих экспериментов Эйзенштейн во многом смягчает свое отношение к «натуралистической синхронности» звукозрительных сочетаний. Теперь, по мнению режиссера, отказ от нее как от принципа работы «нисколько не мешает ей иметь место в построениях, но никак не как единственному, даже не как основному, а просто как одному из многих видов сочетания звука со зрительным кадром»[59].

Однако звукозрительная синхронность мыслится Эйзенштейном на новом, более высоком уровне единения видимого и слышимого; в его теоретических работах появляются понятия «интеллектуальный монтаж», «обертонный монтаж». Эйзенштейн говорит о необходимости перехода синхронности от физиологического единства – через чувственное – к единству в образе: «Проблема синхронности, таким образом, станет проблемой синхронности не изображения и звука, а синхронности зрительного образа и образа звукового. То есть в конечном счете – слиянности обоих, которая, в свою очередь, есть возвращение результата к исходному положению: рождению звукового образа, как и зрительного, из того единого *образа, ощущаемого автором по отношению к произведению в целом»*[60].

Кроме идеи синхронизации звукового и зрительного начал через сложное понятие образа (которая была воплощена в «Александре Невском» и разработана

---

[58] Там же. С.244.

[59] Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С.338.

[60] Эйзенштейн С.М. Методология звукозрительного монтажа // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С.370.

как сложная полифоническая структура в «Иване Грозном»[61]), для теоретического анализа звукового кинематографа большое значение имеет подчеркиваемая Эйзенштейном подвижность и изменчивость образа в контексте времени и конкретной художественной формы: «…Прямого стыка, а тем более нерушимого, абсолютного и раз навсегда заданного здесь нет и быть не может. Путь слияния их только через образ. То есть через конкретное психологическое, вечно в контексте и системе понятий изменчивое и изменяющееся. Единое в образе, внутреннее слияние в нем – абсолютное в условиях *данного* контекста, *данной* системы образов, *данной* вещи»[62].

Анализируя заметки Эйзенштейна конца 1940-х гг., Наум Клейман пишет: «Тут-то и заключено серьезное дополнение к прежним эйзенштейновским концепциям кинозвука – “демиургоцентристским” в первый период и “антропоцентристским” – во второй. Новый этап (в творчестве не успевший развиться из-за безвременной смерти режиссера, но отчетливо обозначившийся в его теоретических трудах) вводит поправку на природную закономерность, причем это касается не только фонограммы, но и других сфер киновыразительности: общей композиции фильма, актерского исполнения, цвета и т.д.»[63].

Спустя более 70 лет после опубликования манифеста Эйзенштейна – Пудовкина – Александрова Гильдия звукорежиссеров Союза кинематографистов России совместно с сектором междисциплинарных исследований кинокультуры Научно-исследовательского института киноискусства организовали научно-практическую конференцию «“Звуковая заявка” сегодня» (она прошла в Москве в

---

[61] См. об этом: Эйзенштейн С.М. Монтаж в «Иване Грозном»; Разбор сцены «У гроба Анастасии» // Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Том второй. О строении вещей. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2006. С. 402–406, 420–430.

[62] Эйзенштейн С.М. Звук и цвет // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С.381.

[63] Киноведческие записки. 1992. №15. С. 187.

марте 2000 г.). В работе конференции приняли участие известные звукорежиссеры, киноведы, искусствоведы, философы. Главный вопрос сводился к следующему: актуальны ли идеи авторов «Заявки» для современного кинопроцесса? Хотя мнения выступающих и несколько расходились по «тональности», общее настроение, как нам кажется, прозвучало в словах известного звукорежиссера Роланда Казаряна: «Натуральная акустика и стереофония позволяют во многом по-новому осмысливать те звукозрительные проблемы, которые впервые были подняты именно в знаменитой “Заявке”. Для меня ее положения сохранили ценность и сегодня. Проблема асинхронного сочетания звука и изображения, осознание звука “как самостоятельного монтажного элемента”, идея звукозрительного “оркестрового контрапункта” – вполне реальные проблемы современного кино. Другое дело, что сегодня эти идеи реализуются через несколько иные механизмы»[64].

1.4. Происхождение и эволюция аудиовизуального контрапункта[65]

Термин «контрапункт» употребляется в музыке в нескольких значениях, основное и главное из которых – это «одновременное сочетание двух и более самостоятельных мелодических линий в разных голосах»[66]. Термины «контрапунктирование» («контрапунктическое соединение») обозначают взаимодействие развитых и автономно движущихся мелодий, их согласование по высоте, по времени, по сходству или контрасту. В XX в. термин «контрапункт»

---

[64] Из выступления Р. Казаряна на научно-практической конференции «“Звуковая заявка” сегодня». Март, 2000. // Киноведческие записки. 2000. № 48. С.167.

[65] Основные положения параграфа 1.4. отражены в публикациях: Михеева Ю.В. Философские основания аудиовизуального контрапункта в кинофильме // Вестник ВГИК. 2012. №11. С. 80–99; Михеева Ю.В. Аудиовизуальный контрапункт в кинофильме: эволюция и перспективы // Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы международной научной конференции / ред.-сост. К.Н. Рычков. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. С. 33–45; Михеева Ю.В. Фильм Тарковского «Андрей Рублев» и аудиовизуальная парадоксальность его финала // Вестник славянских культур. 2014. № 1(31). С. 150–158.

[66] Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская Энциклопедия, 1990. С.268.

приобретает широкое переносное значение как одновременное противопоставление различных смысловых образований. Для нашего дальнейшего рассуждения об аудиовизуальном контрапункте в кинофильме из вышеприведенного «музыкального» определения контрапункта важны два момента: (1) мелодии контрапункта автономные, но *продуманно* сочетаемые, *взаимодействующие*; (2) в мелодиях может отсутствовать контраст, но обязательно присутствует *противопоставление*, как правило, ведущее к синтезированию сверхсмысла. Феноменологически это важнейшее свойство классического контрапункта проявляется в следующем: главная тема, которая заявляется в экспозиции, получает «ответ» (противопоставляемая мелодия), далее как бы «испытывается» в полифоническом развитии и в финале «возвращается» в еще большей силе и правоте. В этом дихотомическом противостоянии отражается вообще вся *онтологическая основа* классико-романтического европейского искусства, которая в XX в., в силу многих причин, теряет свое единоличное полновластие в умах.

В современном художественном произведении, к которому мы в данной работе относим, прежде всего, произведение авторского кинематографа, может и не быть изначально заданного смысла-цели, а художественный образ может быть смыслово (рационально-логически) не до конца определен («открытый» образ), в принципе неопределим или, напротив, поливалентен. Контрапункт, следовательно, может применяться не только как более или менее интеллектуальный способ *усиления перцептивной реакции* (более резкое выделение определенных *знаемых* или предполагаемых свойств объекта или смысла действия на контрастном фоне), но и быть способом сложного, не всегда явного *синтезирования сверхсмысла* эпизода или картины в целом.

В конце 1920-х – начале 1930-х гг. Эйзенштейн был далеко не единственным кинематографистом, которого волновали проблемы соотношения звука и изображения в нарождающемся звуковом кинематографе. Возможности, которые

можно извлечь из звуковой асинхронности, были замечены практически сразу многими проницательными кинодеятелями. Рене Клер в статье «Искусство звука» (1929) сделал по этому поводу много заметок, приводя в качестве удачных примеры именно асинхронного использования звука в некоторых ранних звуковых фильмах. Один из резюмирующих тезисов Клера гласил: «Наибольшего эффекта можно добиться не при одновременном, а при раздельном использовании визуального объекта и производимого им звука. Очень может быть, что этот первый урок, преподанный нам в муках рождения нового приема, завтра станет законом этого самого приема»[67].

Несколько позднее Бела Балаш писал: «Предоставляемые звуковым кино возможности слышать пространство, не видя его, наблюдать интимнейшие сцены, снятые крупным планом, и одновременно слышать звуки, доносящиеся со всего огромного пространства, позволяют применять приемы контрапунктического воздействия, которыми кино пользуется редко и которые оно вообще едва ли когда-нибудь использовало в полной мере»[68]. Некоторые теоретики, как Ганс Эйслер, практически абсолютизировали его значение и возможности, подвергнув более простые и распространенные способы звукового оформления фильма (например, технику лейтмотива) пренебрежительной оценке[69].

Мысли у режиссеров, искавших нетривиальные способы звукового решения фильма, в общем, были схожими. Григорий Козинцев писал о работе с Шостаковичем над музыкой к фильму **«Новый Вавилон»** (1928): «Мысли были общими – не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объем; музыка должна была сочиняться *вразрез с внешним действием*, открывая внутренний

---

[67] Клер Р. Искусство звука. URL: http://seance.ru/n/37-38/flashback-depress/iskusstvo-zvuka (дата обращения 16.11.2015).

[68] Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 73.

[69] Adorno Th., Eisler H. Composing for the Films. L.: Bloomsbery Publishing Group Ltd., 2007.

смысл происходящего. Чего только не было напридумано! “Марсельеза” должна была переходить в “Прекрасную Елену”, большие трагические темы контрастировать с похабщиной канканов и галопов. Работа во многом предваряла звуковое кино: экран менял свой характер. …Звук вошел, на этот раз реально слышимый, в ткань фильма. Музыкальная тема военного нашествия – еще далекая, негромкая – слышалась на кадрах журналиста, читавшего депешу; она становилась отчетливой, когда скакали всадники, но силу она набирала, только когда на экране была пустая танцевальная площадка: одинокий, вдребезину пьяный человек выделывал какие-то глупые антраша, а в оркестре грозная мощь разрасталась, переходила в гремящее тутти. Было и обратное сочетание: солдат-убийца стоял на разгромленной, объятой пламенем улице, а издалека доносился, усиливался томный и светский версальский вальс»[70]. По свидетельству режиссера, «порочная» музыка Шостаковича вызвала в то время скандал настолько громкий, что оркестровые дирижеры кинотеатров Ленинграда, в которых демонстрировался фильм, собирались на акции протеста.

Интересен комментарий самого Шостаковича к своей работе над «музыкальным сценарием» «Нового Вавилона», опубликованный в «Советском экране» в 1929 г.: «…Сочиняя музыку к “Вавилону”, я меньше всего руководствовался принципом обязательной иллюстрации каждого кадра. Я исходил главным образом от главного кадра в той или иной серии кадров.<…> Многое построено на принципе *контрастности*. Напр., солдат (версалец), встретившийся на баррикадах со своей возлюбленной (коммунаркой), приходит в мрачное отчаяние. Музыка делается все более ликующей и, наконец, разряжается бурным “похабным” вальсом, отображающим победу версальцев над коммунарами»[71]. Говоря об общем замысле музыкального оформления фильма,

---

[70] Козинцев Г.М. Глубокий экран //Собр. соч. в 5 т. Л: Искусство, 1983. Т.1. С. 156.

[71] «Советский экран». 1929. №11. Цит. по: Д. Шостакович о времени и о себе. 1926-1975. М: Советский композитор, 1980. С.21.

композитор делает важное заявление: «Основная цель музыки – быть в темпе и ритме картины и *усиливать ее впечатляемость*»[72]. Это важное замечание: аудиовизуальный контрапункт используется *как прием*, не выходящий за рамки чувственно-изоморфного типа общего аудиовизуального решения.

Через несколько десятилетий Козинцев писал о Шостаковиче: «Именно из музыки к “Новому Вавилону” началась вся его музыка в кино. Принцип ее построения: не иллюстрация, а внутренняя драматургия (контраст вместо подчеркивания и т.д.»[73]. Несколько позднее, в буклете, выпущенному к премьере спектакля «Король Лир», поставленного Григорием Козинцевым в Ленинградском БДТ им. Горького в 1941 г., Шостакович опубликовал статью, определявшей его творческие принципы в отношении музыкального оформления как театральной постановки, так и кинопроизведения: «…не дело композитора заниматься музыкальным иллюстраторством – с этим легко могут справиться и работники нотной библиотеки». Задача же композитора – «изложить языком музыки свое понимание основной идеи, основной коллизии той или иной трагедии, свое понимание и ощущение тех или иных персонажей»[74].

Важно отметить, что при всем новаторстве музыкального языка Шостаковича (по сравнению с существовавшей тогда киномузыкой), при всем огромном количестве и разнообразии используемого музыкального материала и – главное – ощущении *другой энергетики* нового времени и нового искусства, композитор все-таки сохраняет общий симфонический (драматургически-непрерывный) подход к развертыванию музыкального тематизма – то есть *остается на философском основании классико-романтического канона* как

---

[72] Там же. С.21.

[73] Козинцев Г.М. О Шостаковиче // Козинцев Г.М. Собр. соч. в 5 тт. Л: Искусство, 1983. Т.2. С.424.

[74] Шостакович Д.Д. Король Лир // Музыкальная жизнь. 1976. № 17. С. 10.

антропоцентричной (переводимой в образно-тематические, этические, психологические и пр. термины) системы развития музыкального материала. Аудиовизуальный контрапункт в данном случае остается на уровне *контраста визуального и звукового (мысленно и чувственно представимого) образов,* задача которого – усилить воздействие кадра на зрителя, дав ему ощутить «превышающий» видимость смысл происходящего. При этом даже весьма семантически сложная контрастность образов вырастает *внутри пространства произведения*, то есть мы можем найти хотя бы отдаленные (мотивные, аллюзийные) связи самого различного музыкального материала со зрительными образами, представленными на экране.

Именно такой вид контрапункта как образно-тематической контрастности получил в дальнейшем наибольшее распространение в кинематографе. Режиссеры до сих часто применяют его, например, в картинах с трагическим сюжетом. Особенно сильный эффект производит использование *внутрикадрового* контрапункта, когда звуковая контрастность дает *самопроявиться* образу зла: в картине **«Иди и смотри»** (реж. Э. Климов, 1986) в момент сжигания в *заброшенном храме* жителей белорусской деревни фашисты заводят патефон с веселыми довоенными песенками («Моя Марусенька»), которые заглушают отчаянный крик обезумевших людей. Навсегда врезается в память эпизод картины **«Судьба человека»** (реж. С. Бондарчук, 1959), где прибывающих в концлагерь военнопленных встречает духовой оркестр, исполняющий знаменитое в начале 1930-х гг. танго «О, Донна Клара»[75]. Звуки этого танца, продолжают звучать за кадром, когда у матерей отнимают детей, когда поток обреченных евреев – ведь музыка написана евреем! – исчезает в газовой печи. «Danse macabre» продолжается и когда кадр прорезает труба крематория с валящим из

[75] Автор этого танго-милонги, польский еврей Ежи Петерсбурский, также написал знаменитый вальс «Синий платочек» и танго «Утомленное солнце».

нее черным дымом – здесь к духовым инструментам добавляется совсем уж невозможная гавайская гитара…

В фильме Тенгиза Абуладзе **«Покаяние»** (1984–1986) показан Храм Богородицы VI века, превращенный в лабораторию высоких частот. *Бездушное радио*[76] передает речь Альберта Эйнштейна о человеческой ответственности за развязанную мощь атома, могущую привести к еще не виданной катастрофе, о необходимости мыслить по-новому – но эти «одушевленные слова» прерываются механическим голосом диктора: «Передача “Великие мыслители мира” закончена. Послушайте концерт легкой музыки». И звуки «легкой музыки» свободно парят в кадре, заглушая собой тихий стон полуосыпавшейся древней фрески *«Изгнание из рая»*. На робкие просьбы местных жителей спасти храм следует ответ: «Никто уже не ходит в вашу церковь. Скрывали от нас, что мы произошли от обезьяны». Двое стариков – Мосе и Марьям (библейские имена Моисей и Мария) – арестованы по приказу Варлама. В этом же затопленном храме позже будет висеть художник Сандро – распятый под куполом на железной цепи, *головой вниз* – и видеть в мутной воде *отражение Неба* и перевернутую статую *слепой Немезиды*, а мы – слышать бетховенскую оду «К радости»!

В скандально знаменитом эпизоде картины Луиса Бунюэля **«Виридиана»** (1961), двенадцать нищих (которых собрала в своеобразную христианскую общину набожная девушка Виридиана), забравшись в хозяйский дом, устраивают пир. Один из непрошеных гостей заводит пластинку с ораторией Генделя «Мессия», под музыку которой начинается скомороший «балет» и публичный блуд. И вот уже нищий, оставленный Виридианой для наблюдения за порядком в «приюте», говорит пьяным голосом: «Пусть грешат, потом будет чем каяться». Кульминацией шабаша становится стоп-кадр («сфотографированный» интимным местом одной из нищенок), практически точно воспроизводящий композицию

[76] Радио как символ обезличенного и разорванного сознания современного общества не раз играло свою роль в кинематографе (например, у Бергмана в «Молчании).

фрески Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». Только вместо Христа и апостолов за столом восседает омерзительная компания человеческих выродков.

При всех содержательных различиях, надо подчеркнуть важный факт, объединяющий самые разные по стилю и жанру кинопроизведения: аудиовизуальный контрапункт *как локальный прием* является очень сильным выразительным средством, оказывающим должное воздействие, только когда применяется сознательно, адресно, выверенно по времени и месту появления в сюжетном действии.

Различные аспекты применения аудиовизуального контрапункта достаточно подробно проанализированы в теоретических работах по киномузыке[77], разбирающих детально его различные внутренние аспекты – динамический, ритмический, акустический, временной, стилистический и т.д. Важное значение – но уже в дискуссионном плане – сохраняют для сегодняшнего кинематографа введенные Зигфридом Кракауэром понятия *фиктивного и подлинного* контрапункта. Фиктивный контрапункт, по мысли исследователя, возникает в том случае, когда неослабленная сила речи обедняет язык сопровождающих ее зрительных образов: «Подлинный контрапункт на экране требует непременного господства зрительных образов; во всяком случае кинематографичность контрапункта определяется смысловым вкладом изображения»[78]. Зофья Лисса в своем фундаментальном труде «Эстетика киномузыки» говорит о подлинном контрапункте в несколько ином аспекте, подчеркивающем его отличие от асинхронности и требующем «самостоятельного высказывания обеих (зрительной и звуковой. – *Ю.М.*) сфер»[79].

---

[77] Наиболее значительные из них: Лисса З. Эстетика киномузыки. М: Музыка, 1970; Егорова Т.К. Музыка советского фильма. Дисс… доктора искусствоведения. М., 1998.

[78] Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 163.

[79] Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 119.

Рассуждения большинства исследователей сосредоточены (совершенно оправданно и необходимо) на проблемах *эстетического пространства самого произведения*; фактор субъективности автора, в основном, не имеет решающего значения для теоретических выводов исследователей. Но в некоторых случаях современный кинематограф требует особого внимания к привходящим субъективным факторам, без рассмотрения которых зритель остается в состоянии недопонимания увиденного – не всегда даже осознавая это. Здесь мы не можем находиться лишь в рамках узкопрофессионального подхода к какой бы то ни было теме, касающейся актуального искусства, если хотим в итоге получить *сущностное, а не кумулятивное* знание о предмете. И в этом случае нам не обойтись без герменевтического метода «вчувствования» и «понимания» предмета нашего анализа. А «понимание» неизбежно захватывает проблему культурного контекста и авторства, которая может играть определяющую смысловую роль в теоретическом анализе.

Известный французский кинокомпозитор и авторитетный теоретик в области звука в кинематографе Мишель Шион в своей книге «Audio–Vision: Sound On Screen» приводит иронический пример «бытового» аудиовизуального контрапункта, когда транслируемая по телевидению в прямом эфире велогонка сопровождается совершенно не относящимся к происходящему в кадре разговором: «Экран показывает велогонщиков с вертолета. Саундтрек состоит из диалога между телерепортерами и несколькими велогонщиками, не участвующими в заезде. Очевидно, что говорящие не видят картинку и не говорят ничего, даже отдаленно относящегося к ней. Изображение и звук идут в абсолютно различных направлениях в течение двух минут… И еще никто из смотрящих этот клип не заметил этот очевидный контрапункт»[80].

[80] Chion M. Audio-Vision: Sound On Screen. New York: Columbia University Press, 1994. P. 37. (Пер. с англ. мой. – Ю.М.)

Приводимый Шионом пример мы могли бы назвать *ложным* (или случайным) контрапунктом (в теоретическом аспекте), поскольку для того, чтобы контрапункт *действительно* работал на художественный результат, как подчеркивает Шион, он должен быть *сознательно* продуман и исполнен, кроме того, смысл звукового посыла должен быть ясен: «Аудиовизуальный контрапункт будет замечен, только если оппозиция между звуком и изображением выстроена на точном смысле»[81]. В ином случае контрапункт сливается в восприятии с «противоположностью» («contradiction») или «диссонансом».

Однако надо признать, что в хитросплетениях контрапунктических линий интеллектуального авторского кинематографа иногда бывает не так просто разобраться и понять ту «смысловую точку» (*point of meaning*), на которой выстроен аудиовизуальный контрапункт, хотя сделать это порой необходимо для понимания не только конкретного кинотекста, но и художественного языка автора. В некоторых картинах мы встречаемся с таким видом аудиовизуального контрапункта, семантические связи внутри которого выходят за пределы психологически-контрастной образности. Более того, они выходят вообще за границы эстетического пространства конкретного произведения – в область интертекстуальности и диалога различных культурных парадигм. Происходит это в основном уже в картинах «времени постмодернизма», когда автор, чувствующий дух времени, стремится выразить в произведении новое ощущение и осмысление реальности. В этом случае контрапункт представляет собой достаточно сложную интеллектуальную конструкцию (*семантический контрапункт*), понимание которой требует определенной эрудиции и открытости сознания для восприятия неожиданно парадоксального (для зрителя) авторского высказывания. Но что в данном случае есть парадокс?

[81] Ibid. P. 38.

Слово «парадокс» происходит от греческого paradoxos – неожиданный, странный. В философии парадокс – «рассуждение либо высказывание, в котором, пользуясь средствами, не выходящими (по видимости) за рамки логики, и посылками, которые кажутся заведомо приемлемыми, приходят к заведомо неприемлемому результату. Ввиду того, что парадоксы обнажают скрытые концептуальные противоречия и переводят их в прямые и открытые, они, согласно законам творческого мышления, помогают при развитии новых идей и концепций»[82]. В отношении художественного произведения мы должны исходить из того, что парадокс – ни в коем случае не ситуация отсутствия логики, смысла или истинности одной из противоречащих сторон (которой можно было бы лишь подивиться и пропустить как некий казус), но возможность для воспринимающего сознания *проживания нового эстетического опыта*, высвечивания *нового знания* из этой ситуации «столкновения смыслов».

В приведенных выше примерах («Иди и смотри», «Покаяние», «Виридиана») показано действие звукозрительного контрапункта, визуальная и аудиальная линии которого контрастируют и взаимодействуют *внутри кадра* (по крайней мере, это взаимодействие начинается в кадре до перехода музыкальной линии за кадр). Именно в таких случаях корректно говорить о звукозрительном контрапункте в его объективном проявлении (*объективный контрапункт*): обе линии контрапункта – визуальная и аудиальная – как бы «слышат» и «видят» друг друга. Если же изначально звуковой линии отведено лишь закадровое пространство (визуальная линия полностью отделяется от аудиальной в возможности взаимодействия), то звукозрительный контрапункт становится *субъективным*, выражающим именно авторское отношение к происходящему на экране, а также и сообщающее нам очень многое относительно эстетики режиссера, его художественного языка, образовательного уровня, контекста времени создания кинопроизведения.

---

[82] Новая философская энциклопедия. М.: Мысль, 2010. Т. III. С.194.

Кроме того, субъективный звукозрительный контрапункт зачастую обращен не только к эмоциям зрителя, но и к его культурному и интеллектуальному опыту, творческому мышлению. Например, в начале фильма **«Пейзаж после битвы»** (реж. А. Вайда, 1970) мы видим эпизод освобождения союзными войсками в конце Второй Мировой войны узников концентрационного лагеря. При этом обстановка и время события лишь кратко обозначаются в самом начале эпизода звуками выстрелов. Далее все внутрикадровое звучание убирается, а за кадром начинает звучать музыка Антонио Вивальди из цикла «Времена года» («Осень»). Музыка барокко эмоционально и ритмически соответствует происходящему на экране, но стилистически и семантически углубляет смысл сюжетного действия, выводя его за границы внешне-представленного события.

Аудиовизуальное решение фильма Пьера Паоло Пазолини **«Евангелие от Матфея»** (1964) также внешне-обманчиво соответствует чувственно-изоморфному типу (ритмически и эмоционально визуальный и звуковой ряды не противоречат друг другу), однако смысловое содержание звукового ряда говорит о сознательном использовании автором приема семантического аудиовизуального контрапункта.

Изначально отказавшись от иконографически-иллюстративной техники создания картины в стремлении к максимальной *подлинности* художественного языка, Пазолини (во многом по наитию) создал своеобразную *визуально-звуковую «матрицу»* будущего произведения, которая во многом определила его дух. Изобразительный строй картины вдохновила стилистика художников итальянского Возрождения, в то же время образ Христа несет в себе черты и византийского, и греческого искусства, и испанского барокко. Представляя, по словам самого режиссера, своеобразный «пастиш» в плане художественного решения, картина, тем не менее, оставляет впечатление внешне-выразительной целостности.

Музыкальную архитектонику картины можно было бы назвать *полистилистикой* в постмодернистском значении этого музыковедческого термина, если бы он не звучал столь имперсонально. Пазолини использует *разновременн**ы**е* музыкальные темы для максимального сближения, слияния изображения с современным зрительским сознанием, для *узнавания, осознания* зрителем себя как сопричастного библейским событиям. В то же время современные темы не звучат как популистское заигрывание со зрителем, поскольку все они рождены из *вневременн**о**го трагического опыта* человеческой жизни. Музыка как бы прозревает в будущее, придавая эпизоду библейской истории *реальное* историческое (а по сути – трагическое) наполнение.

Сам по себе жуткий эпизод избиения младенцев в Вифлееме иудейскими воинами приобретает еще более страшный *исторический* смысл в сопровождении доносящихся как бы издалека звуков темы нашествия *крестоносцев* (!) из кантаты «Александр Невский» Прокофьева. В сцене поклонения волхвов младенцу Христу звучит одна из самых проникновенных и печальных мелодий американских чернокожих рабов – спиричуэл «Sometimes I feel like a motherless child…». Эта же мелодия повторяется в сцене крещения народа Иоанном Крестителем на реке Иордан. Пазолини как бы заглядывает и в библейскую историю из будущего человечества, которое, похоже, мало вынесло для себя из учения Христа: жизнь человека, как и тысячи лет назад, полна *жизненных* страданий, источник которых – тоже человек, оставшийся глухим к призыву Христа о любви к ближнему.

Характерно, что одна и та же музыкальная тема повторяется минимум дважды, пролагая своеобразные «арки» между наиболее знаковыми эпизодами фильма. Фрагмент из «Масонской траурной музыки» Моцарта звучит в сцене крещения Иисуса – и в сцене распятия. Русская народная песня «Ах, ты, степь широкая» сопровождает шествие Христа по пустыне и призвание им первых апостолов – и снятие Иисуса с креста. Торжественный въезд Иисуса в Иерусалим

ритмизирует жизнеутверждающая песня конголезских аборигенов – она же звучит в сцене отверзания камня от склепа после Воскресения Спасителя.

В такой *кажущейся простоте* стилистических переходов на самом деле заключена осмысленность и сложность в обращении с музыкальным материалом, отвечающим общему идеологическому и эстетическому контексту картины: простота как детская естественность, как *чистота мысли и бытия* играет роль художественного языка. Убрана вся «взрослость» выражения смысла эпизода, нет задачи акцентировать, актерски выделить, *проиграть* какую-то тему и тем самым сфальшивить.

В этом режиссерском подходе выражен протест Пазолини против современного извращения божественной ясности и простоты христианского учения, выражающегося то в показном ритуализованном благочестии, то в воинствующем мракобесии. Во время просмотра картины зрителя может поразить безыскусная простота свершения на экране событий, определивших дальнейшую историю человечества. (Резкость монтажных стыков между эпизодами добавляет ощущения перелистывания страниц Книги). *Наивность* улыбки Марии. Затерянность Иисуса в толпе принимающих крещение у Иоанна Крестителя. *Человечность* сатаны, искушающего Христа в пустыне. *Обыденность* чуда исцеления, творимого Иисусом (опять же под песню конголезских аборигенов!). Радостная улыбка Христа при виде детей, запросто дергающих его за полы одежды. Отсутствие сомнения в свершении зла фарисеями («Нужно сделать так, чтобы он умер»). *Будничность* казни Иоанна Крестителя прямо в тюремной камере. Быстрота предательства Иуды («Что вы дадите мне, и я предам вам Его?»), и такая же стремительная отчаянность его самоубийства. В сцене снятия с креста поражает маленькая *живая* деталь – отброшенный учениками в сторону от мертвого тела Учителя терновый венец. Но более всего поражает огромное число запечатленных Пазолини *просто* человеческих лиц. Беспечно-молодые, беззубо-старые, морщинистые и озлобленные, высокомерно-аристократические и

воинственно-жестокие, насмехающиеся и страдающие, а больше всего - никакие, с ничего не выражающими, ничего не желающими бессмысленными глазами, неизвестно зачем произведенные Богом на этот свет. И эти кадры – как зеркало, в которое смотрится и нынешнее человечество…

Таким образом, картина Пазолини сама по себе явилась парадоксом, отразившим дух евангелической проповеди в *сознании современного атеистического левого интеллектуала-европейца*. В фильме нет ничего от канонически-формальной, *безличной* иллюстративности многочисленных экранизаций библейских сюжетов. Главное, что уловил Пазолини по прочтении Евангелия, что поразило его и явилось мощным побудительным мотивом к созданию ленты – это грандиозный по внутренней духовной силе призыв к *разрыву с бессознательностью* жизни человечества – что хуже, чем греховность. По Пазолини, сначала нужно *осознание* – потом покаяние. «“Не мир пришел я принести, но меч”. Вот ключ к фильму, вот слова, побудившие меня его снять»[83], – слова режиссера. «…Я хотел, чтоб мой Христос в такой же мере, как к сопротивлению, был способен и к насилию, чтоб он явился олицетворением противостояния жизни современного человека с его всеобъемлющим цинизмом, жалкой иронией, грубым практицизмом, компромиссами и конформизмом, стремлением к слиянию с общей массой, неприятием любой инакости, религиозным мракобесием вместо веры»[84].

В качестве еще одного примера использования приема семантического аудиовизуального контрапункта можно привести финал картины Андрея Тарковского **«Андрей Рублев»** (1966), расширительный анализ которого позволяет выявить детали, способствующие пониманию не только смысла картины, но и эстетической позиции автора. Как мы помним, в последних кадрах

---

[83] Пазолини П.П. Теорема. М.: Ладомир, 2000. С. 265.

[84] Там же. С. 263.

фильма экран заполняют подлинные произведения кисти Рублева; среди них – наиболее известные иконы «Спас в силах» и «Троица». Появляется *цвет* (фильм в целом черно-белый) как стремление к *Свету*. Начинается активное *движение* камеры: иконы показываются отдельными фрагментами, в неровном ритме (плавные переходы, наплывы, скачки), с постоянным изменением ракурса, направления движения камеры и крупности плана. Мы *рассматриваем* фигуры, лики, детали рисунка, линии, краски, трещины. Рассматриваем, но *не зрим* в молитвенном общении. Операторская камера здесь – инструмент активного *исследователя*, а не созерцателя.

Движение камеры сопровождается очень эмоциональной, свободной в ритме, динамике и гармонии музыкой Вячеслава Овчинникова[85]. Вместе с соответствующим характером движения камеры, музыка как бы возвращает зрителя в трагические события предыдущих частей фильма, на фоне которых создавались живописные шедевры Рублева. И здесь мы встречаемся с внутренним парадоксом финала фильма Тарковского: контрапунктом звуковой и изобразительной феноменологии – и онтологии иконописи. *Музыка вместе с изобразительностью контрапунктирует со смыслом изображаемого (иконы)*. Для осмысления этого драматичного парадокса, необходимо понять, *что* есть русская икона в своем глубинном смысле.

---

[85] В «Лекциях по кинорежиссуре» Тарковский упоминает о том, что в первоначальном варианте финала картины им была использована музыка Баха, которая подходила, по его словам, идеально (см.: Тарковский А. А. Уроки режиссуры. М.: ВИППК, 1992. С.74). В случае, если бы Тарковский использовал в финале картины музыку Баха, мы говорили бы о совершенно другом по смыслу, но тоже парадоксальном звукозрительном сочетании. В данном случае нами анализируется окончательный вариант фильма с музыкой В. Овчинникова, написанной, однако, по словам самого композитора, для эпизода «Куликовская битва». Эпизод не вошел в фильм, но при этом музыка для него без согласования с композитором была вставлена Тарковским в финал картины. См. об этом: В. Овчинников: «Музыка в фильме – его нервная система». Интервью с Р. Новиковым // Гудок. 05.09.2006.

Отец Павел Флоренский написал об иконе, пожалуй, непревзойденные по глубине строки: «Как светлое, проливающее свет видение, открывается икона. И как бы она ни была положена или поставлена, не можешь сказать об этом видении иначе, чем словом *выситая*. Оно сознается превышающим всё его окружающее, пребывающим в ином, своем пространстве и в вечности. Пред ним утихает горение страстей и суета мира, оно сознается превыше-мирным, качественно превосходящим мир и из *своей* области действующим тут, среди нас»[86]. У Тарковского «горение страстей и суета мира» очень долго не утихают перед иконой. Всем своим существом призывает она к совершенно *другому пространственно-ритмически молитвенному предстоянию* перед ней. Взгляд человека перед иконой призван как бы скользить по плавным изгибам одеяний, очертаний изображенной фигуры, поднимаясь (*восходя*) в этом движении к *лику*. В глазах, в лике иконы – весь смысл и покой, молчаливое свидетельство о *другом мире*. Но к этому *катарсическому упокоению* перед иконой режиссер придет только в самом конце, в последних кадрах картины, после проживания *человеческой трагедии* (в том числе трагедии художника) перед святым ликом.

Именно такой характер финала фильма выражает общую идею картины, о которой писал режиссер: «В фильме о Рублеве мне меньше всего хочется совершенно точно восстановить обстоятельства жизни инока Андрея Рублева. Мне хочется выразить страдания и томление духа художника в том виде, как понимаю их я, исходя из времени и проблем, *связанных с нашим временем*. Даже если бы я задался целью именно восстановить время Андрея и смысл *его* страдания и обретения, все равно я не смог бы уйти от сегодня. <…> Моя цель – найти Андрея и его путь в своих мыслях, в своих страданиях, в своих обстоятельствах, и наоборот. Меньше всего я думаю о каких-то параллелях и намеках. Они недостойны искусства. Речь идет лишь о том (увы!), что я знаю и

[86] Флоренский П. Иконостас. СПб.: Азбука-классика, 2010. С.52.

чувствую. Ибо цель моя – породнить всех духовно одаренных людей посредством своим и (условно!) Андрея»[87].

Думается, именно эти духовные искания режиссера привели его к созданию столь внутренне парадоксального финала, приводящего зрителя к пониманию позиции автора и размышлениям о самосознании и самоидентификации человека второй половины XX века.

Надо сказать, что «Андрей Рублев» прошел довольно трудный путь к зрителю. Идея картины возникла еще в 1961 г., сценарий был написан в 1963-м, производством фильм закончен в 1966-м, на западный экран попал в 1969-м, а в ограниченный прокат на родине – лишь в 1971-м. В фильм были внесены многочисленные поправки (среди которых – полная перезапись звука). Вообще, взаимоотношения Тарковского с киночиновничеством – это отдельная трагическая тема. Но необходимо упомянуть, что фильмы режиссера подвергались многочисленным нападкам в том числе и «благодаря» музыке, использованной в них (особенно в картинах после «Рублева»). Доходило до курьезов, когда, например, из фильма «Зеркало» требовали убрать музыку Баха, которая «звучит не по-советски»[88]. Возможно, этот «контрапункт» сознания режиссера с политикой государства и стал одной из причин, вынудивших Тарковского покинуть СССР, чтобы снимать последние свои фильмы на Западе, где никто не упрекал его в использовании, например, древней китайской музыки в фильме о поисках следов пребывания русского композитора XVIII в. в Италии («Ностальгия»).

---

[87] Там же. С.258.

[88] Фрагмент стенограммы выступления Ф.Т. Ермаша (Председатель Госкино СССР в 1972–1986 гг.) на обсуждении фильма «Зеркало»: «И там, где поют Баха, то это сделано неудачно. Исходя из того, что вся музыка в фильме исходит из религиозной музыки Баха, то это придает картине в целом мистический характер, не по-советски звучит…»// Цит. по: Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965–1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М.: Материк, 1996. С. 50.

Интересно отметить, что в авторском кино последних десятилетий наметилась тенденция звукового решения фильма по принципу своего рода *метаконтрапункта* – т. е. общей дистанцированности автора по отношению ко всему происходящему на экране действию (или, по крайней мере, к достаточно продолжительным фрагментам экранного действия). Вся звуковая (закадровая) сфера в этом случае «гомогенизируется» в одной интонационной линии, проводимой на протяжении всего времени фильма и максимально удаленной от «участия» в кадре. Причем феноменологически эта «звуковая оппозиция» может получить совершенно различное жанрово-стилистическое воплощение – от поп-музыки до рока, эмбиента, нойза, минимализма и пр. Примеры такого рода звуковых решений будут нами рассмотрены в Главе 5.

1.5. Структура аудиовизуального пространства звукового фильма. Относительный и абсолютный аспекты звука в фильме[89].

В течение первого десятилетия с момента возникновения звукового кинематографа были осмыслены практически все основные элементы, составляющие аудиовизуальную структуру пространства кинофильма. Было осознано значение внутрикадрового и закадрового звука, освоены основные драматургические функции внутрикадровой и закадровой музыки, включая использование принципов симфонической драматургии, отработаны приемы психологического воздействия определенных музыкально-звуковых клише в различных киножанрах. Стандартные приемы создания нужного аудиовизуального образа и воздействия через звук на эмоции зрителя не потеряли (в силу своего объективного основания на свойствах физиологии и психологии человека) своего значения и в современном кинематографе, рассчитанного на массового зрителя.

---

[89] Основные положения параграфов 1.5, 1.6 отражены в монографии: Михеева Ю.В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М.: ВГИК, 2016.

Сложность возникает, когда режиссер решается на нарушение традиций и рассчитывает не только на эмоциональный отклик зрителя, но и на понимание более сложных, интеллектуально «нагруженных» своих посланий. Актуализируется проблема соотношения видимого и слышимого как соотношения объективного и субъективного начал в кинопроизведении. Как пишет киновед Оксана Булгакова в связи с проблемой асимметрии восприятия звука и изображения в раннем звуковом кино, «выработанные стандарты восприятия отсылали картинку к “объективности”, связанной с внешним миром, а звук – к “субъективности”, связанной с внутренним. Изображение активировало когнитивные способности (узнавание), а звук обращался к аффективному воздействию»[90].

Антиномия видимого и слышимого была отмечена в свое время Павлом Флоренским: «То, что дается нам зрением, объективно по преимуществу. С наибольшей самодовлеющей четкостью стоят перед духом образы зримые. То, что созерцается глазом, оценивается как данное ему, как откровение, как открываемое… Напротив, воспринимаемое слухом – по преимуществу субъективно. Звуки, слышимые наиболее, внедрены в ткань нашей души и потому наименее четки, но зато наиболее глубоко захватывают наш внутренний мир. В звуках воспринимается данность, расплавленная в нашу субъективность… Слыша звук, мы не по поводу его, не об нем думаем, но именно его, им думаем: это внутренний отголосок бытия и в нашей внутренности есть внутренний… Из души прямо в душу глаголют нам вещи и существа. Напротив, зримое всегда воспринимается как внешнее, как предстоящее нам, как нам данное, и потому нуждающееся в переработке во внутреннее: этой переработкой оно и

[90] Булгакова О. Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 37.

превращается, переплавляется в звук, в наш на зримое отголосок»[91]. В этом рассуждении философа важно не только различение *типа восприятия* зримого и слышимого, но и различение *характера бытия* видимого образа и звука.

Но если перейти с философско-метафизической на рациональную точку зрения и обратиться к *опыту обыденного сознания*, перед нами во всей ясности предстанет целая череда примеров субъективности как слышимого, так и видимого, обусловленной рядом обстоятельств физиологического, оптико-акустического, социального, культурного и т.д. порядка. В этом смысле можно сказать, что и видимое, и слышимое, представленные в нашем жизненном опыте, одновременно и объективны, и субъективны. Но в данной работе мы обращаемся к специфике воплощения и бытования изображения и звука в кинематографе, причем актуализируем в этом процессе авторское начало. И здесь проблема соотношения видимого образа и слышимого звучания приобретает специфические черты. Изображение на киноэкране, конечно, есть не только объективно видимый зрителем объект, но одновременно воплощение субъективного в*и*дения автора (художественное решение, выбор актерской индивидуальности, композиция кадра, свет и т.д.). В то же время звук (внутрикадровый) обладает объективными свойствами, поскольку связан в восприятии с реально представленными или *представимыми* на экране зрительными объектами или явлениями как их неотъемлемое свойство (в этом смысле звук есть *неотъемлемая часть зрительного образа*). Но и здесь проглядывается субъективность внутрикадрового кинематографического звука, обусловленная, по меньшей мере, технологией работы с ним уже после завершения съемочного периода (селективность и дизайн звуковых объектов в создании пространственно-акустической среды при озвучании фильма, работа с голосом актера и т.д.). Можно сказать, что в отношении звука мы имеем дело с

[91] Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Флоренский П.А. Соч. в 2 т. М.: Правда, 1990. Т.2. С.35.

двойной, а точнее, со *вторичной субъективностью* по отношению к зрительному экранному образу. В этом отношении зримый образ уже выступает как объект для субъективного звукового отношения.

В действительности проблема отношения зримого и слышимого как объективного и субъективного в кинопроизведении встает особенно остро при обращении к закадровому звуку как особому многоуровневому пространству значений. В отношении внутрикадрового звучания (а также *изоморфного* кадру закадрового звука) ситуация более ясна: теоретики кинематографа, пережив стадию осознания значения звука в период его прихода в немой кинематограф, приходят к заключению – не самоочевидному, как представляется нам сейчас - о том, что звук является «органическим элементом для кино, а не посторонней ворвавшейся стихией» (Сергей Эйзенштейн), «новым измерением и новым компонентом визуального образа» (Жиль Делёз); Бела Балаш писал о том, что кино не «репрезентирует» звук, а «восстанавливает» его; по словам Мишеля Шиона, звук в кино исходит из центра визуального образа, в зависимости от которого распределяются его элементы.

Однако проблема усложняется, когда визуальный образ распадается на видимый внутрикадровый образ и ощущаемый внутренним собирательным взглядом общий генерализующий зрительный образ кинопроизведения. В соответствии с таким двойственным восприятием и пониманием визуальности в кинематографе звук также дифференцируется в своих значениях. Генерализующий визуальный образ, строящийся – сознательно или бессознательно – согласно принципам (по крайней мере, основным, определяющим художественный язык автора) авторской эстетики, продуцирует характер звукового решения фильма как многосоставной системы отношений с визуальными объектами, образуя в своем комплексе сложноорганизованный звуковой континуум.

Именно такая предпосылка дает основание Жилю Делёзу для формулирования следующего тезиса: «…имеется один-единственный звуковой континуум, чьи элементы отделяются друг от друга лишь в зависимости от некоего возможного референта или означаемого, но никак не “означающего”. <…> Звуковые компоненты отрываются друг от друга лишь в абстракции чистого прослушивания. К тому же, поскольку они составляют собственное измерение, четвертое измерение визуального образа (что не значит, будто они совпадают с неким референтом или означаемым), все они вместе формируют один и тот же компонент, особый континуум»[92].

При этом – и это крайне важно для нас – Делёз подчеркивает, что, хотя в звуковом континууме нет отделимых компонентов, он (континуум) постоянно дифференцируется в соответствии с двумя расходящимися направлениями, выражающими его отношения с визуальным образом. И это двойственное отношение проходит через границу внутрикадрового и закадрового звуковых пространств. Делёз далее говорит об относительном и абсолютном аспектах звукового пространства. Первый (относительный) аспект подразумевает звуковые отсылки к видимому пространству, т.е. звук идентифицирует источник своего звучания (видимый или предполагаемый). Второй аспект (абсолютный) отсылает нас к Целому, и в этом случае этот *«sound off»* или *«voice off»* присутствует «скорее в музыке и в весьма специфических речевых актах, рефлексивных, а уже не интерактивных»[93]. Говоря более конкретно, звуковой континуум постоянно дифференцируется в двух направлениях, одно из которых охватывает шумы и интерактивные речевые акты (внутрикадровые звучания), а другое – музыку и рефлексивные речевые акты (закадровое звучание).

---

[92] Делёз *Ж.* Кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 500.

[93] Там же. С. 502.

Феноменология и функционал внутрикадровых звуков, при всем их разнообразии и своеобразии в историческом, эстетическом и технологическом контекстах, исследованы достаточно подробно и убедительно. В отношении же закадрового звукового пространства исследователи находятся в состоянии теоретической неопределенности, не имея убедительной методологической платформы для анализа и интерпретации кинофильмов, особенно когда приходится иметь дело с авторским кинематографом. Ситуацию довольно точно описала Т.К. Егорова в одной из ее статей, посвященных современному состоянию дел в исследовании музыки кино, но выводы автора можно уверенно спроецировать на всю звуковую сферу как предмет исследования кинотеории: «Если функции внутрикадровой музыки не вызывали споров (обозначение места, времени экранного действия, среды обитания и характеристики персонажей), то при определении задач закадровой музыки возникли многочисленные разночтения. Несмотря на обилие классификаций, в разработке которых в равной мере принимали участие киноведы, философы и музыковеды, единой универсальной систематизации выработано не было, а те, что уже имелись, отличались чрезмерной детализированностью и громоздкостью конструкций»[94].

Т.К. Егорова справедливо отмечает, что главный просчет такого рода классификаций заключался в том, что в качестве отправной точки для их построений избиралось *образно-смысловое содержание кадра*. Исходя из смыслового содержания внутрикадрового образа, во многих случаях (и практически повсеместно в авторском кинематографе) исследователь становится в тупик при попытке интерпретировать закадровые звучания, не имеющие, казалось бы, никакого отношения к внутрикадровым смыслам. Функциональные (подчиненные визуальности) определения закадрового звучания – «авторский

[94] Егорова Т.К. Новые воззрения на музыку кино // Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы международной научной конференции / ред. – сост. К.Н. Рычков. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. С.12.

комментарий», «элемент драматургии», «эмоциональный фон», «философское обобщение» и т.п. – часто оставляют ощущение неудовлетворенности такими «размытыми» интерпретациями сложных звукозрительных феноменов современного кинематографа. С другой стороны, слишком подробный профилированный разбор, например, музыкального фрагмента, использованного в качестве «закадрового комментария», может очень далеко «развести» звук и изображение, потеряв «по пути» ощущение *живого* их соприсутствия в кадре. Возникает вопрос: а можно ли, а главное – нужно ли вообще пытаться рационализировать и переводить в теоретические конструкции «сложные случаи» современного искусства? Может быть, стоит остановиться на стадии чистого эстетического восприятия и не пытаться здесь искать почву для построения новых эстетических теорий? Не будут ли такие построения лишь надуманным субъективным теоретизированием?

Если исходить из попыток прямого обращения к *смыслу* звукозрительных решений в (особенно авторском) кинематографе, то мы, действительно, рискуем быть обвиненными в релятивизме и субъективизме (хотя, как нам кажется, *умный субъективизм* как проявление уникального человеческого мышления – одна из интереснейших и ценнейших сторон искусствоведения и эстетического теоретизирования). Но дело не столько в *относительности* смысловых определений, сколько в *непродуктивности* самой постановки цели исследования как установления (расшифровки) смысловых отношений в звукозрительном синтезе. Смысл звукозрительных сочетаний будет наиболее точно понят (самоопределен), если будет исследованы и поняты *предпосылки*, побудительные мотивы, эстетические принципы (что не следует путать с целями и задачами) создания кинопроизведения в целом. Должно быть понято эстетическое пространство, в котором существует и творит автор (и при этом учтены изменения, происходящие с ним на разных этапах творческого пути), и характеристики его *локализации* в этом пространстве. Должны быть поняты

характер и направление его действий как творящего субъекта. Нужно увидеть и понять автора как *человека*. Тогда для теоретического осмысления (после эстетического *переживания*) звукозрительных феноменов будет достаточно их (точного) *описания*.

1.6. Эстетическая локализация автора как основание типологизации аудиовизуальных решений в кинематографе

Важнейшей и первостепенной задачей в процессе понимания аудиовизуальной специфики кинопроизведения становится понимание *эстетической локализации* как проявления авторского присутствия в создаваемом им художественном пространстве, которое, в свою очередь, определяет *тип* аудиовизуального решения фильма. Эстетическая локализация автора в кинопроизведении, имеющем временную природу, не означает неподвижное «место присутствия» и не предопределяет, за редким исключением, некую неизменную дистанцию (как сокращенную до минимума, так и удаленную до почти полного отсутствия взаимодействия) между звуком и изображением. Звук и изображение в фильме находятся в постоянном взаимодвижении: приближении и удалении, проникновении и отталкивании, насилии и отстранении, слиянии и разделении… Тип аудиовизуального решения может определяться, таким образом, лишь в *преобладании* того или иного *характера связи и направления взаимоотношений* звука и изображения. Преобладание это определяется, во-первых, *количеством* экранного *времени*, отводимого определенному аудиовизуальному отношению, а во-вторых, феноменологическими свойствами этого отношения (в том числе характеристиками *перехода* от одного отношения к другому внутри фильма).

Понимание эстетической локализации автора предполагает герменевтический подход в реализации этой цели (понимание эстетических принципов автора), т.е. выход за пределы фильмической реальности, поскольку деятельность интерпретатора начинается с эстетического переживания (вчувствования), продолжается в анализе элементов его звукозрительной структуры в

теоретическом абстрагировании и попытках проникнуть в сущность многоаспектного контекста возникновения и бытования произведения - и возвращается к целому звукозрительного континуума на новом уровне понимания его сущности.

Огромное количество разнообразных кинокартин, созданных за более чем вековую историю существования кинематографа как искусства, не позволяет нам самонадеянно утверждать о возможности создания исчерпывающей системы, в которую можно «уложить» все направления аудиовизуального решения фильма. Возможно, в постановке такой задачи и нет необходимости. В то же время, вариант типологии аудиовизуальных решений, предлагаемый в данной работе, как мы надеемся, может помочь лучшему «распределению внимания» и пониманию отношений звука и изображения в кинематографе, через которые можно точнее понять концепцию конкретного кинопроизведения.

Основание предлагаемой типологии лежит в эстетике автора, его уникальном художественном языке, проявляющемся в определенном типе аудиовизуальных отношений в фильме. Особое значение *катализатора* этих отношений мы придаем закадровому звуковому пространству (пространству *проявления* эстетической локализации автора), характеристики которого часто дают ключ для определения характера отношения звука и изображения как многоаспектного соотношения субъективного и объективного в фильме. Однако для общих выводов и определений важно принимать во внимание множество особенностей внутрикадровых и закадровых звукозрительных взаимосвязей, тем более, что иногда автор в закадровом звуковом пространстве предпочитает открыто не проявляться.

Анализ отношений звука и изображения во множестве кинофильмов дал нам аргументы для распределения их по основным типам: *чувственно-изоморфный, рефлексивный, феноменологический, игровой, остраненный.* Нетрудно заметить, что эти названия отражают *степень и характер вовлеченности автора* в

отношения звука и изображения. Также необходимо отметить, что в произведении киноискусства, существующем в живом (само)движении и (само)развитии во времени, редко можно увидеть идеальное воплощение какого-либо из предложенных типов аудиовизуального решения (так же, как редко встречается чистое воплощение какого-либо жанра). Однако можно говорить о *преобладающем типе* такого решения, внутри которого возможны проявления характерных особенностей, соединений, отклонений или «выпадений» в другое аудиовизуальное отношение. В таких случаях мы можем говорить о *подтипах* (например, рефлексивно-трансцендентальном) или *смешанных* (например, рефлексивно-игровом) типах аудиовизуальных решений (на первом месте в этих союзных определениях по умолчанию будет подразумеваться преобладающий тип).

Выше нами были описаны характеристики изоморфизма как первоначального и одновременно наиболее распространенного, сохраняющего свое значение в современном жанровом (и не только) кинематографе способа установления звукозрительных отношений в фильме. Изоморфизм также можно рассматривать как *тип* аудиовизуального решения фильма, эстетика которого, в целом, не выходит за рамки представленного на экране нарратива, предназначенного для *эмоционального переживания*. Понимаемый и широко определяемый как «иллюстративность» звукового решения, этот тип (во многом несправедливо) подвергается порой презрительному отношению «продвинутых» кинозрителей и кинотеоретиков. Однако природа такого отношения та же, что и у снисходительного отношения вообще к массовой кинопродукции, предназначенной для невзыскательной публики. Но разве не хочет любой человек, будь он самый рафинированный интеллектуал, пережить в кинозале незабываемые яркие чувства, возможно, недоступные ему в обыденной жизни? Можно согласиться лишь с тем, что злоупотребление (как количественное, так и качественное) сильнейшим потенциалом чувственно-изоморфных

аудиовизуальных решений оставляет у зрителя ощущение одновременно навязчивости и избыточности (вплоть до слухового насилия) звукового воздействия. Возникает эффект звуковой «гиперопеки» над зрителем. Кроме того, изоморфизм, ставящий во главу угла усиление эмоционального (чувственного) отклика зрителя, оставляет минимальное пространство для проявления авторской (режиссерской) индивидуальности в звуке, поскольку построен, в основном, на использовании проверенных звуковых клише, на которых воспитано не одно поколение зрителей.

В изучении современного кинематографа изоморфизм, как нам представляется, уже не должен связываться в понимании лишь с более или менее удачным звуковым «иллюстрированием» визуального материала. Из *типа* аудиовизуального решения фильма, основанного на чувственно-переживаемых образах, изоморфизм переходит в *качество* аудиовизуального решения, означая достижение интуитивно ощущаемой *органики* синтеза звука и изображения. Таким образом, любое органичное аудиовизуальное решение (в котором синтез звука и изображения точно выражают тип мышления автора) можно назвать *изоморфным по качеству* исполнения. На этом этапе рассуждения мы должны развести понятия *чувственного изоморфизма* как распространенного *типа* аудиовизуального решения жанрового фильма – и *качественного изоморфизма* как характеристики органического воплощения любого типа аудиовизуального решения.

Сложность состоит в том, что если некий авторский тип мышления не отвечает зрительскому ожиданию, нарушает сложившиеся стереотипы восприятия, эту *другую органику* еще надо распознать, и в этом смысле современное искусство часто требует от зрителя не только культурной подготовки, но и – главное – открытости сознания: в этом случае зритель получает возможность почувствовать ту «ауру» авторского произведения

кинематографа, в которой отказывал «технически воспроизводимому искусству» Вальтер Беньямин[95].

Выводы к 1 Главе:

1. Первоначальным и преобладающим в настоящее время в кинематографе, рассчитанном на массового зрителя, является чувственно-изоморфный тип аудиовизуальных решений фильма.

Типологические признаки чувственно-изоморфного типа аудиовизуальных решений:

– визуальный ряд: развитая, часто психологически контрастная драматургия, предполагающая эмоционально-чувственное восприятие и переживание зрителем представленных на экране визуальных образов и явлений; в большинстве случаев – нарративность сюжета и ясная характеристика персонажей;

– аудиальный ряд: использование разработанных в практике музыкального искусства классико-романтического и других направлений звуковых приемов, характер слухового восприятия которых соответствует характеру зрительного восприятия визуальных образов. Широкое использование приемов оперной драматургии и симфонического развития.

2. Аудиовизуальный контрапункт есть локальный прием внутри практически любого типа аудиовизуальных решений, который характеризуется сознательным противопоставлением по какому-либо основанию (стиль, жанр, ритм, семантика и пр.) визуального и аудиального рядов. Аудиовизуальный контрапункт в интеллектуальном авторском кинематографе может пониматься в расширительном контексте и являться выражением сложных интертекстуальных связей и противопоставлений.

---

[95] Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Немецкий культурный центр имени Гёте, «Медиум», 1996.

3. Эстетическая локализация автора есть совокупность характерных особенностей, выраженных в звуке и изображении кинопроизведения, и может являться основанием для определения аудиовизуального типа решения фильма.

Глава 2. Рефлексивный тип

2.1. Звук как способ и направление рефлексии во внутрикадровом времени фильма

Первые десятилетия после окончания Второй Мировой войны были отмечены не только трудностями восстановительного периода национальных кинематографий, но и возникновением новых художественных направлений, во многом отразивших психологические изменения сознания человека послевоенной Европы. Процессы, происходившие в этот период, стали предметом размышлений искусствоведов, писателей, философов, иногда приводивших их к весьма радикальным выводам. Так, немецкий философ, социолог и музыковед Теодор Адорно в работе «Негативная диалектика» писал: «После Освенцима любая культура вместе с любой ее уничижительной критикой – всего лишь мусор. В своих попытках возродиться после всего того, что произошло в ее вотчинах и не встретило сопротивления, культура окончательно превращается в идеологию… Тот, кто ратует за сохранение культуры, пусть даже виновной во всех грехах, пусть даже убогой, тот превращается в ее сообщника и клеврета; тот, кто отказывается от культуры, непосредственно приближает наступление эпохи варварства; и именно в этом качестве культура и разоблачила самое себя»[96]. Адорно призывает «начать все с самого начала», разрушить *видимость, скрывающую и вину, и истину* культуры. Сама действительность, как и пространство ее теоретической интерпретации, свидетельствовали о смене культурной парадигмы в Европе, пережившей глобальную гуманитарную катастрофу.

Но даже если не солидаризироваться с апокалиптическим в*и*дением судьбы европейской послевоенной культуры, невозможно не признать сущностных изменений в сознании общества, которые отразились, в частности, в искусстве самым явным образом. Изменения, приведшие к появлению новых

[96] Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. С. 327.

художественных направлений, были замечены уже современниками этих событий, но стали предметом внимания и исследования теоретиков на протяжении и последующих десятилетий. Так, в 1961 г. британские кинокритики Гэбриэл Пирсон и Эрик Роуд в статье «Кино явлений» писали: «Никто не сомневается, что лучшие фильмы «новой волны» связаны с радикальными переменами в кинопроизводстве. Однако, хотя нас часто поражает их новаторство, это не должно помешать нам усмотреть в них ветвь более широкой революции, в котором наша идея искусства и самого сознания, возможно, тонко трансформировалась»[97].

В трудах отечественных теоретиков также отмечаются сущностные изменения, произошедшие в культуре и искусстве послевоенного времени. Так, в работе Г.К. Пондопуло и М.А. Ростоцкой, посвященной новым искусствам в условиях современной культуры, отмечается изменение структуры сознания, «разорванность» онтологического основания культуры как одна из важнейших причин новых явлений в искусстве послевоенного времени: «Если до 60-х годов XX века не только в зрительской аудитории, но и в сознании теоретиков и критиков еще оставались широко распространенные взгляды на искусство как на стройную систему различных видов и жанров художественного творчества, объединенных общим видением действительности, единой эстетической методологией, комплексом изобразительных и выразительных средств, единством стиля и т.д., то во второй половине века в эстетике и теории искусства все отчетливее обозначается отход от них»[98]. Через весьма непродолжительный промежуток времени этот процесс во многом обусловит появление и распространение философии и эстетики постмодернизма, с его тотальным

---

[97] Pearson G., Rhode E. Cinema of Appearance // Sight and Sound. A 50-th Anniversary Selection. Faber and Faber, 1982. P. 144. Цит. по: Утилов В.А. Сумерки цивилизации: XX век в образах западного киноэкрана. М.: Киностудия «Глобус», 2001. С. 157.

[98] Пондопуло Г.К., Ростоцкая М.А. Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. М.: ВГИК, 1997. С.110.

отказом от онтологического единства картины мира и иерархии ценностей в художественном пространстве. Как пишет Н.Б. Маньковская, «исчезновение незыблемого, стабильного, постоянного ядра традиционной эстетики побуждает трактовать постмодернистское искусство как след, пепел художественных ценностей прошлого»[99].

В киноискусстве изменения происходили, возможно, наиболее *наглядным*, в силу специфики и природы кинотворчества, образом. Эстетические новации итальянского неореализма, позднее французской «новой волны» и других течений, несомненно, повлияли и до сих пор продолжают оказывать влияние на творчество многих режиссеров. Именно в этот период в работах французских кинотеоретиков появляется понятие «авторский фильм» как по-новому понимаемый принцип работы и отношения автора к выразительным элементам киноформы. В.В. Виноградов отмечает: «Если говорить о достижениях в развитии киноязыка, достигнутых “новой волной”, то это легкость, свобода авторской речи, преодолевшая логику традиционного классического повествования и иллюзию “настоящего времени” в кино»[100].

В отношении аудиовизуальных решений мы также можем говорить о существенных переменах: изменившийся «дух времени» заставил многих режиссеров задуматься и над смыслом звука фильма, что выразилось, прежде всего, в тенденции отхода от традиционных клишированных форм и общей минимализации закадрового музыкального оформления авторского фильма. Ситуацию с использованием закадровой музыки в послевоенном европейском кинематографе точно описала Зофья Лисса: «Задачи, которые ставят себе новые школы, выражаются в первую очередь в стремлении объединить всю звуковую сторону фильма и включить ее как объединяющий фактор в кинопроизведение в

[99] Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 28.

[100] Виноградов В.В. Стилевые направления французского кинематографа. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2010. С. 237.

целом»[101]. Это стремление выразилось, по мнению польского музыковеда, главным образом в отказе от применения музыки в функциях, не вытекающих напрямую из внутрикадрового действия. Таким образом, общий процесс изменения эстетических установок привел к значительному сокращению закадровой оригинальной музыки в авторском кино – в отличие от коммерческого жанрового кино, в котором закадровая музыка не только не исчезла, но развилась и во многом утвердилась в композиционных стандартах.

Парадигмальный сдвиг в звукозрительных отношениях произошел и в отечественном кинематографе. Причем потребность в изменении эстетики экранного звука ощущалась как профессиональными кинематотграфистами, так и простыми зрителями. Историк и теоретик кино Л.К. Козлов так описывал этот процесс: «В конце 40-х и особенно в начале 50-х годов в кинематографической критике прозвучало серьезное недовольство засильем слова на экране: “Как все-таки много мы говорим!” Об этом писал Довженко, говорил Пудовкин, напоминали многие драматурги и режиссеры, на это не преминул так или иначе указать едва ли не каждый серьезный кинокритик. Об этом же заговорили зрители: они тоже ощутили кризис слова на экране… Речь шла о том, чтобы заново понять и оценить сущностные закономерности кинообраза, осмыслить соотношения между словом и изображением, между кинематографом и литературой, шире говоря – между визуальным и вербальным принципами отражения действительности»[102].

Параллельный роцесс переосмысления значения музыкального звука в создании кинообраза начался уже в фильмах военных лет, когда некоторые песни (как и речевая интонация диалогов), исполняемые с экрана, зазвучали *по-другому*, не так жизнеутверждающе, как в довоенном кино. В них проявились чувства

---

[101] Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 290.

[102] Козлов Л.К. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино. М. Искусство, 1980. С. 125.

человека в *пограничной ситуации*, когда «до смерти четыре шага». Страшная мощь машины смерти приостановила поток духоподъемного оптимизма, заставив приглушить звук и осмысленно вслушаться в *музыку слова. Слово* во многом становится переходной ступенью к новому пониманию взаимоотношения человека с миром.

В 1950-х песни из кинофильмов перестали быть *эмоционально-ритмической* частью народного *собрания*, но перешли в более тонкие, *чувственно-ментальные* сферы межчеловеческого *общения* (представим себе путь от «Широка страна моя родная» – до «Опустела без тебя земля…»). Даже самые популярные «песни из фильмов» стали мягки и приватно-приглушенны – человек начинал прислушиваться к незримым токам своей внутренней жизни, искать глубинные смыслы за пределами своего наличного существования[103]. Как пишут Г.К. Пондопуло и М.А. Ростоцкая, «новое видение принесли прежде всего художники, детство и юность которых совпали с войной. Их чувство жизни было особенно острым, они ясно видели ее смысл, напряжение, ощущали и понимали ценность». В то же время, как отмечают авторы, «серьезно изменились эстетические взгляды и режиссеров старшего поколения»[104]. Одним из знаковых событий стал, например, отказ Михаила Ромма от использования закадровой музыки в фильме **«Девять дней одного года»** (1962), при том, что музыка к фильму была написана композитором Джоном Тер-Татевосяном (его фамилия осталась в титрах). Увидев отснятые материалы будущей картины и посоветовавшись с композитором Микаэлом Таривердиевым, режиссер понял, что музыка этому фильму не нужна. В этом случае, думается, стиль картины, во многом испытавший влияние эстетики документального экрана, позволил достигнуть в кадре высокой степени

[103] Во многом этому процессу способствовало появление нового поколения микрофонов и магнитофонной записи, позволявших уйти от «театрального посыла» голоса и передать более тонкие звуковые нюансы.

[104] Пондопуло Г.К., Ростоцкая М.А. Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. М.: ВГИК, 1997. С.165, 167.

достоверности изображения жизни физиков-ядерщиков – современников зрителей начала 1960-х (недаром подготовительный этап съемок фильма длился шесть лет). Смонтированная картина как бы сама убедила режиссера в самодостаточности изобразительного ряда. Режиссер, убрав дополнительный «звуковой слой», не только усилил ощущение подлинности визуального ряда, но и выразил *доверие* своему зрителю, не нуждающемуся в данном случае в развлекательности или дополнительном комментарии экранного действия. И в то же время, в этом закадровом музыкальном *непроявлении* ясно *проявилась* и позиция самого автора, как бы «отошедшего от микрофона».

В этом смысле Ромм встает в ряд режиссеров, почувствовавших необходимость «очищения» визуального ряда от привносимых звуком дополнительных смыслов. Высказывания представителей авторского кинематографа первых послевоенных десятилетий говорят сами за себя: «Без музыкального аккомпанемента, без поддержки или подкрепления. Вообще без музыки. Конечно, кроме той музыки, которая играется на видимых инструментах» (Робер Брессон[105]); «Я не хочу прибегать к звуковой иллюстрации, которая представляет собой не больше чем элегантную, но бесполезную обертку» (Микельанджело Антониони[106]); «Я использую музыку как крайнее средство выражения того, что не передать иным способом. Когда у меня не было музыкального решения фильма, я просто отказывался от музыкальной фонограммы. Студиям ненавистна сама идея фильма без музыки. Она пугает их. Но если вы ставите задачу воссоздания *реального события*, как в “Собачьем полдне”, то чем вы оправдаете музыкальные переходы?» (Сидни Люмет[107]); «Если фильм по своей структуре не подходит для музыкального оформления, лучше

---

[105] Брессон Р. Заметки о кинематографе //Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 12.

[106] Антониони М. Профессия: репортер. М.: Искусство, 1980. С. 93.

[107] Люмет С. Как делается кино. // Искусство кино. 1998. №11. С. 134.

ограничиться звуковыми эффектами» (Карл-Биргель Блюмдаль, композитор фильмов Ингмара Бергмана[108]); «В дальнейшем я хотел бы вообще отказаться от музыки. Музыка у меня в кадре только там, где я эмоционально не дотягиваю, где мне не хватает языка, где средства кино оказываются бессильными» (Андрей Тарковский[109]).

Необходимо также отметить, что до 1960-х гг. немногие из отечественных режиссеров обращались к бездонной кладовой всемирного музыкального наследия с целью найти в ней материал, созвучный своему творению (если речь, конечно, не шла о таких биопиках, как «Глинка», или музкомедиях типа «Иван Антонович сердится»)[110]. Пожалуй, лишь с появлением кинoработ Андрея Тарковского 1970-х гг. мы можем с уверенностью говорить о *событии* пришествия классической западноевропейской музыки в кинопроизведение. Этот факт говорит не просто о наднациональном и надвременн*о*м культурном горизонте личности режиссера. Здесь новое отношение к музыке и вообще к звуку – один из признаков изменения духа времени, утверждения в мире киноискусства цельной *самодостаточной* Личности, отделяющей себя (часто с потерями в борьбе) от коммунального хозяйства советского кинематографа.

Примерно со второй половины 1950-х в российском кино появляется и поколение *по-иному* мыслящих композиторов, каждый из которых не только был конгениален *своему* режиссеру (во многих случаях мы можем говорить о творческих «тандемах»), не только оригинально и точно выполнял поставленную режиссером задачу (иногда уловленную интуитивно), но и двигал вперед актуальное искусство, что требовало уже, помимо высокого профессионального

---

[108] Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М.: Искусство, 1969. С. 56.

[109] Цит. по: Туровская М. 7 ½, или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 96.

[110] Мы не учитываем здесь вынужденные случаи компиляции отрывков классических музыкальных произведений, к которой обращались в годы Великой Отечественной войны при оформлении игровых фильмов – например, в фильме «Машенька» (реж. Ю. Райзман, 1942), где музыкальным оформлением занимался звукооператор Борис Вольский.

уровня, во многом философского осмысления и углубления художественного пространства картины[111]. И хотя мало кто из них признается в том, что работа в кино была основным местом для их творческих терзаний и дерзаний, именно в киномузыке эти *новые* композиторы имели возможность для претворения своих музыкальных находок и новаций, что было зачастую затруднительно в академической музыкальной среде. В этом ряду – имена Альфреда Шнитке, Эдисона Денисова, Софии Губайдулиной, Арво Пярта, Валентина Сильвестрова[112], Николая Каретникова, Моисея Вайнберга, Бориса Чайковского... Их творческая энергетика, усилие мысли (в том числе в противостоянии идеологическому давлению) выходили за границы академической музыки, открывая *другую реальность, другой способ мышления* в искусстве и другого – *нелинейного, невыправленного* человека. Это было поколение *сущностного прорыва*, после которого, по признанию известного музыканта-философа Владимира Мартынова, композиторы следующих поколений обречены на «изначальную вторичность».

Одним из значимых проявлений *другого мышления* в кинематографе стало воплощение рефлексии художника о месте человека в мире, в многоуровневом и во многом *деконструированном* культурном пространстве. Некоторые режиссеры выстраивали в своих произведениях особые системы взаимоотношений с разновременными культурными кодами и концептами, и именно на пересечении линий этих взаимоотношений высвечивалось существо их личности. Как точно

---

[111] Необходимо отметить и появившиеся к 1950-60-м гг. технические возможности (музыкальные синтезаторы) для воплощения сложных аудиовизуальных концепций в кинематографе.

[112] Известный композитор и философ Владимир Мартынов даже в этом ряду выделяет Арво Пярта и Валентина Сильвестрова как композиторов, вовсе избавленных от «советскости» в своем творчестве. См.: Мартынов В.И. Казус Vita Nova. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. С. 56.

заметил Морис Мерло-Понти, «если нам удастся понять субъекта, то отнюдь не в его чистой форме, но отыскивая его на пересечении его измерений»[113].

Обращение к таким размышлениям в киноискусстве неизбежно влияло на структуру и содержание киноформы, и прежде всего – на строение его временн*о*й структуры. Время в рефлексивных фильмах часто изменяет свою линейную направленность, то есть переходит (по преимуществу) из внешне-наблюдаемого – во внутрикадровое, внутренне-переживаемое, *экзистенциальное*. Н.А. Бердяев писал: «Экзистенциальное время, известное по опыту всякому человеку («счастливые часов не наблюдают»), свидетельствует о том, что время – в человеке, а не человек во времени и что время зависит от изменений в человеке»[114]. Исследователь проблемы времени в кинематографе Н.Е. Мариевская отмечает ее важность для понимания целостного образа произведения: «Вертикальное, а вернее, внутрикадровое время – время эмоциональное, время духовное, время сакральное. Именно по вертикальному времени можно распознать качество картины в целом, степень сопряженности эмоциональной памяти автора с культурой»[115]. Звук, наряду с визуальными выразительными возможностями (художественные решения, монтажный ритм и т.д.), является мощным средством воплощения внутрикадрового – наполненного разноуровневыми культурными кодами в рефлексии автора – времени фильма.

В дальнейшем анализе нас будут интересовать примеры не просто звуковой рефлексии, проявления которой в «бытовом» смысле экранного представления довольно ясны (как правило, это замедление темпа и ритма музыкально-звукового сопровождения эпизода с одновременным визуальным «пояснением» в кадре смысла этого замедления). Мы обратимся к примерам авторской рефлексии, не

---

[113] Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: «Ювента», «Наука», 1999. С. 520.

[114] Бердяев Н.А. Царство Духа и царство кесаря. М.: Республика, 1995. С. 263.

[115] Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 162.

обязательно предписанной сценарием и, таким, образом, выходящей за границы фильмического диегезиса. Это примеры рефлексии в звуке, отражающей очень важные процессы авторского сознания и в этом смысле называемой нами рефлексией *экзистенциальной*[116].

Экзистенциальную рефлексию отличает от обыденного размышления, как и от строго научного мышления, построенного на абстрактно-безличном взгляде на объект, утверждение принципиальной связи мышления с внутренней жизнью человека, с его важнейшими интимными переживаниями. Более того, именно эти внутренние переживания, не всегда переводимые на язык теории, и являются сущностным знанием о человеке. В экзистенциализме человек ощущает неустойчивость (временность, конечность, заброшенность) своего Я – и ищет свой путь обретения устойчивой почвы для бытия-в-мире.

Обнаруженные Сёреном Кьеркегором сущностные человеческие переживания («страх», «трепет», «отчаяние»…) переводятся философским экзистенциализмом XX века из психологических модусов в фундаментальные онтологические категории: у Хайдеггера они становятся априорными структурными элементами бытия человека, «бытия-сознания». Тем самым преодолевается «психологизм» субъективных человеческих переживаний, эмоции приобретают статус онтологических элементов (экзистенциалов). В экзистенциализме человек из «познающего» становится «переживающим», «заботящимся», «вопрошающим»… «Homo Philosophicus» становится просто Человеком – живым и страдающим.

Русская религиозно-философская мысль уже начала XX в. впитала в себя дух экзистенциального вопрошания, обнаружив в себе ту же «группу крови». Задолго

[116] Подчеркнем, что виды рефлексии разнообразны – от самопознания до умственного освоения мира, однако мы включаем в анализ, в основном, примеры авторской экзистенциальной рефлексии как наиболее ярко представленные в аудиовизуальных решениях кинематографа.

до появления «Негативной диалектики» Теодора Адорно, но как бы предвосхищая трагический пафос книги немецкого философа, Николай Бердяев в работе «Трагедия и обыденность» писал: «Человек пережил новый опыт, небывалый, потерял почву, провалился, и философия трагедии должна этот опыт обработать. Трагедия индивидуальной судьбы бывала во все времена, она сопутствует всякой жизни, но углубленный опыт, небывалые еще по тонкости и сложности переживания обострили и по-новому поставили проблему индивидуальности»[117]. Трагедия нашего века, по мысли Бердяева – «провал в том месте, в котором сплетаются индивидуальное и универсальное»[118].

Экзистенциальная мысль обращала внимание на то, что казалось простым, понятным, давно объясненным или вообще не требующим объяснения. Эта мысль возникала из трагического *опыта проживания*, и в этом было принципиальное отличие экзистенциализма от спекулятивного умозрительного философствования. Проблема философии оказывалась тождественной проблеме насущного существования, и решение ее растягивалось на всю жизнь. Так поразила на всю жизнь Кьеркегора ветхозаветная история о жертвоприношении Авраамом своего сына Исаака, ставшая отправной точкой всей его философии с ее центральными понятиями страха и отчаяния. Обнаружение и осознание человеком внепричинного чувства вины, страха и отчаяния становится важнейшим событием его жизни – точнее, началом его новой жизни. Кинематограф, начиная с послевоенного времени, отразил многие идейные мотивы философии экзистенциализма, по-своему воплотив их в изображении и звуке кинокартин.

В анализе звука фильмов рефлексивного типа невозможно обойтись краткими констатациями результатов исследования. Теоретическое их представление, как мы полагаем, должно содержать не только статичную

---

[117] Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х тт. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 220.

[118] Там же. С. 220.

смысловую конструкцию, но и передавать, насколько это возможно, *процессуальность* рефлексии автора через описание, по крайней мере, основных этапов *движения* авторской мысли в произведении. Неизбежно и параллельное движение мысли теоретика-интерпретатора, что порождает более «разветвленный» тип изложения результатов исследования, не позволяющий привести в данной работе множество примеров такого рода.

2.2. Экзистенциальная рефлексия в звуке[119]

Бергман

Известный специалист по зарубежному кинематографу, киновед В.А. Утилов рассматривает фильм Ингмара Бергмана **«Седьмая печать»** (1956) как один из первых примеров воплощения в послевоенном кинематографе нового сознания европейцев и осмысления ситуации, в которой оказалось население Европы, художественными средствами: В.А. Утилов определяет суть фильма как «первый серьезный эскиз эсхатологической модели мира». В один ряд с Бергманом автор ставит таких режиссеров, как Микельанджело Антониони, Федерико Феллини, Вернер Херцог, Фрэнсис Форд Коппола, эсхатологизм которых «определяется трагическим видением современного мира, ощущением безвыходности положения людей, утративших духовный и моральный стержни, неспособных противопоставить торжествующему в их глазах злу ничего, кроме молчания, капитуляции или – что еще страшнее – внутреннего примирения со злом»[120]. С

---

[119] Основные положения параграфа 2.2. отражены в публикациях: Михеева Ю.В. Ночь Никодима. Человек постхристианской эпохи в западноевропейском и отечественном кинематографе. М.: ВГИК, 2014; Михеева Ю.В. Парадоксальность музыкального пространства в кинематографе Ингмара Бергмана // Киноведческие записки. 2001. № 51. С. 92–99; Михеева Ю.В. Музыкальная форма как форма кинофильма: вопрос онтологического единства // Философия и культура. 2015. № 5. С.762-768; Михеева Ю.В. Рефлексия как аудиовизуальная форма мышления в творчестве Александра Сокурова // Вестник ВГИК. 2015. №23. С.54–64.

[120] Утилов В.А. Сумерки цивилизации: XX век в образах западного киноэкрана. М.: Киностудия «Глобус», 2001. С. 165.

обобщающим характером данного тезиса можно поспорить, учитывая разнообразие фильмов и творческую эволюцию упомянутых авторов, однако, как нам кажется, природа художественного мироотношения этих режиссеров передана верно. Но в данной работе нас интересует не просто эстетика автора, а специфика аудиовизуальных отношений в ее контексте, поэтому в дальнейшем мы будем останавливаться на примерах, в которых творческие режиссерские установки автора нашли отражение именно посредством звукозрительных отношений.

Аудиовизуальные решения фильмов Ингмара Бергмана не раз попадали в поле зрения теоретиков, однако, в основном, их анализ концентрировался на семантике использованных в фильмах музыкальных фрагментов[121]. В то же время важно отметить, что использование любых музыкальных фрагментов (будь то заимствованная классика или оригинальная композиция) в фильмах Бергмана не является самозначимой акцией, смысл которой заключен лишь в ней самой. Музыкальный звук у Бергмана в большинстве случаев превышает и превосходит свое внутреннее значение, даже самого высокого порядка. Звук – повод, возможность выразить нечто более значимое.

Так, в **«Молчании»** (1963), при том, что звуков довольно много, нет никакой тайны осуществления звукового пространства. Напротив, музыкальное звучание демистифицируется, ставится в один ряд с бессмысленными шумами улицы, толпы, транспорта, кафе и т.д. Две сестры – Эстер и Анна – и маленький сын Анны приезжают в незнакомый город (интуитивно, *по слуху* данное Бергманом городу название «Тимока», как выяснилось впоследствии, означает по-эстонски «принадлежащий палачу») и останавливаются в отеле, где никто их не понимает. Оставшись одна, Эстер включает радио: звучит поп-музыка, потом классика, врывается шум улицы (Эстер подходит к окну), возвращается классика, радио

[121] См. например: Калинина Е.А. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана. Дисс… канд. искусствоведения. М., 2010.

выключается. Все это звуки *молчат*, не обладая никаким выраженным смыслом. (В этом отношении радио как источник-символ бессмысленных, но спасительно-иллюзорных звуков используется во многих фильмах Бергмана). Есть звуки, но нет звучания, как установленной межчеловеческой связи, *понимания*. Звуки нужны для заглушения внутренней боли, убегания от своего болезненного молчания, крика немой тоски.

«Что это такое? Музыка?» – спрашивает Эстер гостиничного служащего. – «Это Бах?». «Да, Иоганн Себастьян Бах», – отвечает служащий и сразу уходит. Музыка Баха, возможно, единственное, что может служить языком общения или хотя бы быть точкой взаимопонимания в этом чужом городе. Но понимания (даже формального) не устанавливается: мужчина приносит музыку как «лекарственное средство» для больной Эстер и тотчас уходит. Чуть позже Анна спрашивает сестру: «Что это за музыка?» – Эстер отвечает: «Это Иоганн Себастьян Бах». «Красивая», – говорит Анна и тоже уходит. Бергман часто использует гармонию баховской музыки в моменты в моменты экзистенциального кризиса, распадения или краха жизненных смыслов («Набожность Баха утишает муку нашего безверия»[122]), но в фильмах Бах не «побеждает», а, напротив, подчеркивает боль «здесь-бытия».

В фильме **«Персона»** (1966) музыка преодолевает границы своего чувственно-воспринимаемого естества, становясь элементом буквально физического воздействия на зрителя, одним из средств болевого действия на сознание, опрокидывания в смысл действительности через боль. Картина во многом построена на микрокульминациях, небольших эпизодах, развитие которых заканчивается неким физически ощущаемым «взрывом». Начало фильма: на черном фоне экрана разрастается световая точка, становясь светом кинопроектора, на экране появляется эпизод старого мультфильма, пленка рвется,

[122] Бергман И. Исповедальные беседы. М.: РИК «Культура», 2000. С.244.

взрыв в кадре (эпизод с разрывом пленки мультфильма позже повторится, так же, как «по живому» будет разорван кадр самого фильма). Затем коллажно следуют: вбитый в руку гвоздь, роды животного. Ощущение присутствия подчеркивается в дальнейшем хроникой: Элизабет видит на экране телевизора горящего человека. Переживаемая (=физически ощущаемая) боль становится найденным Бергманом выходом, кратчайшим путем к «отсутствующему» сознанию: «Боль необязательно должна быть символом, она может быть поиском формы»[123]. Музыка в «Персоне» (композитор Ларс-Йохан Верле) так же болезненно-мучительна. Это ощущение достигается несколькими приемами «обмана ожидания». «Впущенный» в кадр звук или неожиданно обрывается, или «взрывается», или тянется неопределенно долго. Характерный перенос болевого ощущения из внутренне-визуального во внешне-звуковой пласт: покинутый Элизабет сын долго водит своей маленькой ладонью по огромному экранному лицу матери, изображение сопровождается долгим пронзительным, как бы «качающимся» звуком, все более и более нарастающим в динамике и, наконец, разражающимся «болевым» диссонансом. Звуки в «Персоне» последовательно не соединяются, а появляются совершенно отдельно, через довольно длительный временной интервал (паузу). Если звуков много в одновременном звучании, то это либо рокот глухих ударных, либо какофония струнных. Нет никакой ритмической (как и любой другой) упорядоченности. Используется звук капель – опять отдельность, отделенность, несвязанность, бесконечность. Но прибавляется еще медленная аритмичность падения капель – снова мучительное ожидание каждого следующего звука. Таким образом, режиссер мастерски «вплавляет» в экранную реальность звуки – музыкальные и немузыкальные – в качестве элементов сложносоставной психологической картины, перерастающей в *экзистенциальное событие*.

[123] Бергман о Бергмане. М.: Радуга, 1985. С. 258.

Но еще более интересно использование Бергманом музыкальной формы как большой художественной метафоры человеческого существования (экзистенции). Этот процесс можно наблюдать, например, в картине **«Осенняя соната»** (1977). Название произведение само по себе провоцирует к его интерпретации сообразно формальным признакам сонатной формы. Однако соната здесь уже не просто внутренняя структура, речь идет о гораздо большем.

Сюжет, как и в большинстве других картин Бергмана – «сцены из частной жизни». Мать-пианистка после долгой разлуки приезжает к своей дочери, живущей уединенно с мужем-священником в доме на берегу озера, неожиданно встречается там со второй младшей дочерью, разбитой параличом, бурно выясняет отношения с первой и уезжает. Такова фабула. Однако для настоящего понимания картины необходим как анализ внутренней структуры кадра, так и видение всей архитектоники произведения. Именно киноформа, выстроенная по принципам сонаты, здесь музыкальна, и именно она – главный парадокс: средствами музыкальной формы рассказано совсем не о музыке[124].

Фильм можно условно разделить на три части, аналогичные строению сонатной формы: экспозиция (приезд Шарлотты в дом Эвы, обед и сцена у рояля), разработка и кульминация (ночной разговор Эвы с матерью), реприза (отъезд Шарлотты). Все «части» насыщены концептами-символами, свойственными музыкальной форме и оттого приобретающими особую выпуклость для слышащего уха. Прежде всего, это *дуализм мелодических линий*. Главная и побочная партия в сонатной форме, несмотря на такое именование, не несут в себе идею функциональной субординации. Это раздвоение лишь подтверждает наличие дуалистичности, вторя визуальному присутствию в фильме (как и в большинстве фильмов Бергмана) именно двух лиц, лица Шарлотты и лица Эвы.

---

[124] Характерно первое название сценария фильма: «Мать и дочь и мать», в котором изначально видна и трехчастность, и репризность формы, и неразделимая дуалистичность тематизма.

Здесь нет главного действующего лица. Есть два лица, изменяемые на протяжении всего фильма, и изменяемые страданием. *Страдание и боль* – тональность и ритм фильма.

Экспозиционная часть фильма начинается с разговора матери и дочери о *смерти*: Шарлотта поспешно заводит рассказ о последних часах умирания своего мужа Леонардо. В рассказе Шарлотты эта смерть – событие эстетическое и в то же время обыденное, как увядание роз на обеденном столе; оно овеяно прекрасными воспоминаниями о совместном артистическом прошлом. Здесь берет начало тема «сокрытости», стремления уйти от боли, сопровождающая всех героев картины. (В музыкальной форме «сокрытость», отход от внешнего драматизма можно усмотреть в семантике медленной, лирической части сонаты).

Шарлотта все время пытается убежать от преследующего ее чувства вины: она разговаривает сама с собой о посторонних вещах («Надо подарить Виктору новую машину»), надевает красное (вызов трауру) платье к обеду, даже играет в цинизм: «Почему она никак не умрет?» – говорит она о парализованной Хелене. Скрывает свою боль и Виктор (муж Эвы): он знает, что жена не любит его, он прячет в себе боль потери их маленького сына. Одним из инообразов этой темы у Эвы становится вода. Неподвижная гладь осеннего озера, с панорамы которого фильм начинается и ею же заканчивается (еще одна характерная музыкальная репризность), хоронит в себе все истинные чувства Эвы – как похоронила в себе ее сына Эрика. Другой символ – ее письма. Фальшивые *изображенные* на бумаге слова любви к матери дают ей внутреннее право остаться наедине со своими настоящими мыслями.

Тема сокрытости, точнее, мотивы сокрытия Эвы и Шарлотты выявляют основу непонимания матери и дочери – неразрешимость конфликта *этического и эстетического* типов человека. Но у Бергмана не прозвучит кьеркегоров призыв к свободному выбору этического как «более высокой» ступени развития человека.

Этот выбор изначально невозможен, как невозможно существование в фильме одного лица.

Казалось бы, Эва, как человек этический (а возможно, даже религиозный, в иерархии Кьеркегора), стоит выше матери в своем понимании истины духовной жизни как служении Богу и людям. В этом смысле не так уж жалко звучат и банальность ее суждений («Каждый должен учиться жить», «Человек – это тайна»), и неуклюжесть игры на рояле (ведь ее игра нравится прихожанам в церкви). Мотивы ее сокрытия – оберегание чужой человеческой души. Но эта «наивная добродетель» Эвы претит матери, она с трудом удерживается даже в пределах этикета: прерывает «философские» разговоры Эвы, быстро откладывает протянутую Виктором дорогую ему фотографию погибшего Эрика… Конфликт этического и эстетического выходит на поверхность пока лишь в разговорах о Хелене: плохо скрываемая неприязнь матери («Все это так неприятно») и доброта Эвы («Хелена чудесный человек»). В области этического, принятого за основу, это конфликт, казалось бы, оценочно разрешен: «положительный баланс» на стороне Эвы. Но все меняется, когда эстетическое переходит из понимания его как искусственного, сотворенного параллельного мира (иллюзии) – в осознание его как *иного пути* человека, мучительного для него, цель которого та же: приближение к тайне личности и смыслу жизни.

Этот «момент истины» происходит в сцене музицирования Эвы и Шарлотты. Сначала Эва, потом Шарлотта играют Прелюдию №2 Фредерика Шопена. Здесь мы сталкиваемся с парадоксальным использованием музыкального материала Бергманом: он выбирает вовсе не сонату (как не имеющую в *феноменологическом смысле* прямого отношения к сверхидее фильма), а одно из самых тяжелых, «болезненных» сочинений композитора, имя которого для многих ассоциируется с искусством блестящей романтической виртуозности. Неловкая игра Эвы вызывает *страдание* на лице матери. Но постепенно мы понимаем, что Шарлотта слышит, но не слушает исполнение дочери (которое не выражает ничего, кроме

ученического усердия), – она, может быть, впервые в жизни жалеет и любит ее, то есть испытывает чувства *этические*.

Другое происходит с Эвой. Шарлотта с трудом дает уговорить себя и садится за рояль. Ее интерпретация и комментарий Шопена открывают для Эвы совсем другую мать. «Рассказывая» музыку, Шарлотта на самом деле открывает себя: «Это мука и мужественность, сдержанная чувственность, но не сентиментальность или слащавость… Это череда ошибок, через которые приходится продираться»[125]. Весь рассказ Шарлотты, заметим, выражается в этических терминах. Лицо ее при этом совершенно спокойно, в то время как Эва страдальчески-завороженно смотрит то на лицо, то на руки матери, понимая, какая между ними пропасть. *Страдающее лицо* становится точкой встречи (*соединения*) – и безысходного разрыва этического и эстетического, становится знаком *экзистенциального события*. Именно эта сцена является смысловой кульминацией фильма (скрытая, или «тихая» кульминация в музыке).

Психологическая (динамическая) кульминация происходит ночью, как бы случайно (Шарлотта встает после приснившегося ей кошмара, вслед за ней встает Эва). Теперь, в отличие от первого умиротворенного разговора *о смерти*, драматический диалог начинается с темы *любви*. Эва, чувствуя, что такой разговор может состояться между ними лишь однажды, в первый и последний раз, дает себе право не беречь мать. В этом бесконечном монологе *страдающего лица* перемешаны гнев и лирические воспоминания, обвинения и самобичевания, проклятия и признания в любви. «Взрыв» Эвы – продолжение страшного момента осознания невозможности единения этического и эстетического, пришедшего к ней во время фортепианной игры матери. Эва знает, что ее бунтом –

[125] Во время съемок «Осенней сонаты» актриса Ингрид Бергман (Шарлотта) была на последней стадии онкологического заболевания и говорила режиссеру, что «живет взаймы», но, тем не менее, мужественно преодолевала боли и исполнила роль великолепно. См. об этом: Бергман И. Латерна магика // Бергман И. Жестокий мир кино. М.: Вагриус, 2006. С. 167.

«бессмысленным и беспощадным» – ничего изменить нельзя. Инообразом этой невозможности является кадр из ее воспоминаний: Леонардо играет на виолончели (на общем плане, спиной к зрителю, *без лица*), рядом влюблено слушает его (или просто по-настоящему живет?) еще здоровая Хелена – два человека, связанные с Шарлоттой эстетически (Леонардо) и этически (Хелена), и одинаково далекие от нее (Шарлотта говорит: «Странно, я не могу вспомнить ни одного лица…»). Утром Шарлотта уедет. Все останется по-прежнему – и никогда уже не будет прежним.

В «Осенней сонате» музыкальная форма преодолевает свое функциональное значение композиционной структуры, становясь иноидеей жизненного (бытийного) пространства как такового, в которой в «свернутом» виде просматриваются многие философские концепты: идея круга жизни, цикличности, вечного возвращения, страдания, пограничной ситуации, иллюзии, экзистенции… Возможно, и даже скорее всего, Бергман не имел в виду ничего из вышеперечисленного, когда задумывал и снимал свой фильм. Ведь впоследствии он вспоминал: «“Осенняя соната” в черновой варианте создана за несколько ночных часов после периода полной блокировки. Загадкой по-прежнему остается вопрос – почему именно “Осенняя соната?”»[126]

Бергман в свойственной ему манере занимается самоанализом, пытаясь понять, откуда к нему, как видение, в уже готовом виде пришла идея фильма о «матери-дочери, дочери-матери». Про ночную сцену бурного разговора Эвы и Шарлотта режиссер говорит, что «сцена имеет более глубокий смысл: в конце концов дочь рожает мать». Вообще, анализируя свой замысел и то, что получилось в итоге, Бергман приходит к неутешительному (для себя) выводу: Бергман создал «бергмановский» фильм, то есть превратил то, что было открытием его кинематографа – в подобие штампа. Но, думается, режиссер здесь

[126] Бергман И. Жестокий мир кино. М.: Вагриус, 2006. С. 392.

слишком строг и несправедлив сам к себе. Как выразился Г.Г. Гадамер, «художественное творение открывает, распахивает свой собственный мир», принуждая созерцателя «пребывать при нем»[127]; в творении «совершается совсем особая манифестация истины»[128]. В отношении «Осенней сонаты» мы можем говорить как раз о таком случае.

Сокуров

В силу различных – исторических и идейно-художественных – обстоятельств рефлексия как признак, *определяющий* эстетику автора, проявилась в отечественном кинематографе несколько позднее, чем в западном. (Хотя, конечно, нельзя отрицать проявлений рефлексии в большей или меньшей степени в творчестве любого серьезного художника во всех периодах развития кинематографа). Однако со второй половины 1960-х – начала 1970-х гг. мы можем наблюдать появление авторов-режиссеров, в творчестве которых рефлексия становится определяющим эстетическом принципом. К их числу можно с уверенностью отнести Александра Сокурова.

Официальный сайт Сокурова носит название «Остров». А книга его эссе и рассказов – «В центре океана». Остров в центре океана. Сокуров – одновременно и остров, и океан. Океан – искусство: «…Каждый фильм для меня – это новый материал, новая тема, новая среда – историческая, национальная, эстетическая… Для каждого фильма нужно создавать свой язык, свою атмосферу»[129]. Остров – человек: «Самое трудное – собрать человека. Человека, которого Господь Бог выпустил в мир в разобранном виде, потому что, наверное, сам не знал, как его

[127] Гадамер Г.Г. Введение к работе Мартина Хайдеггера «Исток художественного творения» // Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 109.

[128] Там же. С. 111.

[129] Сокуров А. В центре океана. СПб.: Амфора, 2012. С. 223.

собрать…»[130] Мысли Сокурова, запечатленные в его эссе, рассказах, дневниках, беспокойно и неустанно движутся внутри и между этих двух кругов – Мир и Человек. И постоянно обращаются к культурному прошлому: «Для художника высшей мерой «соответствия» своей эпохе или своему времени является, как это ни странно, острое ощущение несовпадения со своим временем и обращение своего взора за спину, или в Прошлое. Вглядывание в прошлую жизнь – реальный признак духовного парения Натуры человека»[131].

Эта постоянная внутренняя потребность «вглядывания» в прошлое, в его сущностные, судьбоносные черты – и есть то, что философы называют рефлексией (от позднелатинского reflexio – обращение назад). В Новой философской энциклопедии приведено следующее определение: «рефлексия – понятие философского дискурса, характеризующее форму теоретической деятельности человека, которая направлена на осмысление своих собственных действий, культуры и ее оснований; деятельность самопознания, раскрывающая специфику душевно-духовного мира человека»[132]. Но фильмы Сокурова добавляют к такого рода размышлениям еще и острое чувство *переживания человеческой конечности*, трагедии человеческого существования, «стояния на краю». Его герои (и мы вместе с ними) проходят через кьеркегоровскую «болезнь к смерти» (отчаяние), хайдеггеровскую «заботу», «пограничную ситуацию» Ясперса… В отношении кинематографа Сокурова мы определенно можем говорить о *рефлексии экзистенциальной* – и об особой роли звука в ее кинематографическом воплощении.

---

[130] Там же. С. 272.

[131] Там же. С. 234.

[132] Новая философская энциклопедия. М.: Мысль, 2010. С. 445. URL: http://iph.ras.ru/elib/2579.html (дата обращения 24.06.2014)

Нам кажется возможным, но в то же время вполне достаточным, изложить анализ звуковых особенностей одного фильма Александра Сокурова – **«Одинокий голос человека»** (1978–1987). Первый игровой фильм Сокурова сразу предстал отражением глубины личности автора. Снятый по мотивам прозы Андрея Платонова, фильм стал, пожалуй, одним из самых удачных примеров не столько экранизации, сколько перенесения на экран *духа* произведений этого своеобычного писателя, – но в то же время и стал новым явлением в режиссуре (точнее, явлением *нового режиссера*). Каждое слово в названии фильма – символично и выражает не только смысл произведения, но и суть авторской эстетики.

Фильм привлек к себе внимание лучших теоретиков искусства – М. Ямпольского, О. Ковалова, П. Волковой, А. Секацкого и др[133]. Визуальный ряд, драматургия, стиль, эстетика, философия картины исследованы в полной мере. Звуковая сторона анализировалась в монографии музыковеда С. Уварова[134], но в ней объектом внимания авторов – что и понятно – была лишь музыка, использованная в фильме. Однако в «Одиноком голосе человека» важную роль играют все звуковые составляющие – шумы, речь, музыка, и каждая из этих сфер связана с изображением довольно сложным образом. Рассмотрим их по отдельности, но в связи с визуальным рядом как неотъемлемой стороной аудиовизуального решения как эпизода, так и фильма в целом.

Шумы. В фильме есть птичьи голоса, шум листьев деревьев, звук дождя, речной прибой, гудки паровоза, стук заводских станков, бытовые звучания. Преобладающий по продолжительности, частоте и интенсивности экранного звучания – *шум листьев деревьев*. Этот звук предваряет или сопровождает все важнейшие смысловые эпизоды фильма, в том числе диалоги. Звук-индекс дерева

---

[133] Сокуров: [сборник]. Кн.2. Ред.-сост. Л. Аркус. СПб.: Сеанс, 2006.

[134] См.: Уваров С.А. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Издательский дом «Классика- XXI», 2011. С. 19 – 21.

отсылает к его образу, данному в визуальном выражении в оппозиции «живое – мертвое»: сплавляемые по реке бревна (хроника) – колышущиеся деревья аллеи; корчуемые пни (хроника) – пробивающийся сквозь половицы дома росток… Причем хроникальные кадры «мертвых» деревьев неразрывно связаны с показом тяжелого человеческого труда (смысловое акцентирование съемкой рапидом)[135].

Подобно этому и звук-индекс речных волн отсылает к образу *реки*[136]. Река – символ жизни, но в фильме вокруг нее выстраивается целый ряд мортальных символов и значений. По реке (под печальную музыку Нуссио) сплавляются бревна (мертвые деревья). Позже мы видим черного монаха, сидящего с неясной целью на берегу реки (акустически усилен звук падения капли в воду; слышен звук набегающих волн, но в кадре штиль). Затем вид реки занимает практически весь кадр в эпизоде «смерти» (точнее, разговора о смерти: «Я смертью пожить хочу. Всю жизнь покоя не дает мне») Дмитрия Ивановича[137] (служащий ЗАГСа и рыбак в лодке на общем плане). И, наконец, образ реки «всплывает» в эпизоде встречи Никиты с отцом на рынке, когда тот сообщает сыну, что «Люба утопилась» (но не умерла).

Кроме того, образу реки соположен в фильме образ *рыбы*. В первый раз рыба показывается в качестве свадебного ужина Любы и Никиты (после которого Никита терпит неудачу в первую брачную ночь и впоследствии уходит от Любы, а Люба, как уже было упомянуто, пытается утопиться). Второй раз мы слышим *разговор* о рыбе (о смысле *немоты*) от Дмитрия Ивановича, готовящегося «прыгнуть в смерть»: «Рыба между жизнью и смертью стоит… От того она и

---

[135] К смысловой области «мертвого дерева», связанного с тяжелым трудом, можно отнести и эпизод строгания Никитой и его отцом деревянного гроба.

[136] Стоит напомнить, что фильм (в основной части) снят по мотивам рассказа А. Платонова «Река Потудань».

[137] Вставка эпизода из повести Платонова «Происхождение мастера», где рыбак пытается утопиться, чтобы «пожить в смерти».

немая. И глядит без выраженья… Рыба – существо особенное, священное. От того, что тайну смерти знает». (Здесь явная отсылка к аллегорическому изображению Христа в виде рыбы у первохристиан.) И в третий раз мы видим вывеску с надписью «ЖИВАЯ РЫБА» (первая половина слова «живая» как бы перечеркнута в кадре по диагонали лестницей) на рынке, где в яме сторож со сторожихой находят *полумертвого-полуживого* Никиту.

В связи с образом рыбы, мы не можем не сказать и об очень характерном выражении глаз главного героя фильма, а точнее – об остановившемся, «стеклянном» взгляде. И здесь Сокуров очень точно попадает в интонационный контекст не только прозы Платонова, но и атмосферы времени, воссоздаваемой в картине. Приведем в подтверждение этого замечания цитату из исследования венгерского слависта Жужанны Димеши, нашедшей типологические параллели в творчестве Андрея Платонова и его современника живописца Павла Филонова: «Застывший глаз у Платонова переплетается с мотивом рыбы: она воплощение немой «премудрости», и мыслится как идеальное состояние бытия и сознания, выраженное в больших неподвижных глазах. В связи с мотивом глаз у Филонова и Платонова мы касаемся в работе двух важных точек пересечения: речь пойдёт об их осмыслении жизни и смерти, с одной стороны, и вере в единство вселенной как единого живого организма, с другой, связанной у обоих художников с доминирующей ролью процесса метаморфоз»[138]. Таким образом, звук у Сокурова включается в сложный, динамический процесс взаимодополнения и взаимообогащения смыслов аудиального и визуального рядов фильма.

Речь. В картине десять персонажей, при этом говорят лишь шесть – Никита, Люба, отец Никиты, Женя (за кадром), служащий в ЗАГСе, рыбак. Главная речевая характеристика Никиты в монтажных листах обозначена как

---

[138] Димеши Ж. Проза Андрея Платонова и живопись Павла Филонова. Типологические параллели творческих принципов. URL: http://rudocs.exdat.com/docs/index-348833.html (дата обращения 25.06.2014)

«неразборчивость»[139]. Но неразборчивость его речи есть внешнее проявление общего *со-стояния* между жизнью и смертью. Возвращение с войны (позже слова отца Никиты «Это надо же. На войне был и нигде не раненый» прозвучат жутко при виде «мертвого» лица Никиты); закрытые глаза, черная проклейка[140] и «прыжок в смерть» (в глиняный карьер) в прологе фильма – и «оживание» в следующем кадре; уход от Любы и возвращение к ней «в смерти» (финальный разговор с Любой происходит опять после черной проклейки, за кадром, «по ту сторону» жизни: «Люба! Люба! Это я пришел. – Никита… – Тебе не больно? – Нет… я не чувствую…»).

Не меньшее значение, чем неразборчивость, приобретает в речи персонажей *пауза* (потерянность во времени, «выпадение» из реального времени). Смысл паузы можно уловить, даже если просто добавить к содержанию монтажных листов фиксацию временн*ы*х интервалов между репликами. Вот отрывок из монтажного листа фильма:

30-4	32м 42к	Ср. наплыв. Аллея. Люба и Никита.
		Люба: ЗДРАВСТВУЙТЕ, ВЫ МЕНЯ
		НЕ ПОМНИТЕ?
		Никита: /неразборчиво/ НЕТ,
		Я ВАС НЕ ЗАБЫЛ.
		Люба: ХОРОШО, ЗАБЫВАТЬ

[139] В следующих фильмах Сокурова неразборчивость речи персонажа останется как важная смысловая характеристика, иногда даже переходя в звуковую неразличимость – как «размываются» временами и сами лица («Камень», «Мать и сын» и др.).

[140] Черная проклейка, несколько раз «врезающаяся» в экранное действие, по словам М.Б. Ямпольского, отсылает «к внутреннему зрению и теме смерти». См.: Ямпольский М.Б. Платонов, прочитанный Сокуровым // Ямпольский М.Б. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. С. 131.

НИКОГДА НЕ НАДО.

<…>

Но вот что мы слышим на экране:

(Аллея. Шум листьев деревьев)

Люба: ЗДРАВСТВУЙТЕ, ВЫ МЕНЯ НЕ ПОМНИТЕ?

(Пауза 22 секунды. Шум листьев. Далекий гудок паровоза)

Никита: НЕТ, Я ВАС НЕ ЗАБЫЛ.

(Пауза 13 секунд)

Люба: ХОРОШО, ЗАБЫВАТЬ НИКОГДА НЕ НАДО.

Характерна и последующая рече-звуковая инверсия этого диалога, где пауза сменяется «неслышанием». И опять важны нюансы.

В монтажных листах:

64-17 18м 26к <…>

Люба: ВЫ ТЕПЕРЬ НЕ ЗАБУДЕТЕ МЕНЯ… ВЫ ТЕПЕРЬ НЕ ЗАБУДЕТЕ МЕНЯ…

Никита: …НЕТ, МНЕ БОЛЬШЕ НЕКОГО ПОМНИТЬ.

<…>

На экране:

Люба: ВЫ ТЕПЕРЬ НЕ ЗАБУДЕТЕ МЕНЯ?

Никита: *А?..*

Люба: ВЫ ТЕПЕРЬ НЕ ЗАБУДЕТЕ МЕНЯ?

Никита: …НЕТ, МНЕ БОЛЬШЕ НЕКОГО ПОМНИТЬ.

Из приведенных примеров видно, что шумо-звуковая и речевая составляющие фильма *смыслово* постоянно перетекают из витальной области в мортальную, иногда зависая в некоем «безвременьи» и отсылая к символике визуальных образов[141]. О характере «переходности» общего замысла фильма (причем без определенного исхода: из жизни – в смерть – и… обратно), а также состоянии «островной затерянности» (хайдеггеровская «заброшенность») человека в этом состоянии говорят и дневниковые записи режиссера: «Идея переходного периода – от войны к миру; от предательства – к раскаянию. Я хочу смотреть переходный период, этот самый «островок освоения». Вся жизнь Никиты – этот самый (черный?) островок»[142]. Кстати, в дневниковых записях режиссеру по фильму практически нет заметок относительно звука будущего фильма. Но даже те, что есть (например: «Звуковой фон – постоянно вспыхивает стрельба или слышны одиночные выстрелы»[143]) – впоследствии не получили реального экранного воплощения. Вообще фильм очень отличается от изначального замысла режиссера, отраженного в дневниковых записях, что также

[141] Здесь нельзя не сказать о «нездешних» лицах главных героев, непрофессиональных актеров, в которых угадывается и православная иконописная традиция, и черты русского и европейского модерна (по тем же дневникам режиссера известно, что он искал лицо героини, похожее на женские портреты Модильяни).

[142] Сокуров: [сборник]. Кн.2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 446.

[143] Там же. С. 439.

свидетельствует о постоянной мыслительной работе автора в течение всего творческого процесса.

Музыка. Как и в случае с шумами и речью, мы можем определенно говорить о преобладающей музыкальной характеристике картины. Несмотря на то, что в фильме, как указано в титрах, использована музыка Кшиштофа Пендерецкого, Отмара Нуссио и Александра Бурдова[144], нет сомнения, что главной темой картины стала тема «Святой Цецилии»[145] (пятая часть сюиты «Рубенсиана» швейцарского композитора Отмара Нуссио). Более того, можно сказать, что, случайно услышанная, обретенная как благо во время подготовки съемок «Одинокого голоса человека», эта тема стала личной для самого Александра Сокурова, совпав с его внутренним «одиноким голосом»: «Нуссио для меня был знаком моей жизни и судьбы моей, потому что у картины была ужасно тяжелая судьба, была попытка уничтожения ее, и всегда, когда у меня возникает вот это пронзительное чувство, когда я жду помощи и хочу ее оказать сам себе, потому что никто больше не может, я стараюсь ставить эту тему»[146].

Музыка в фильме смыслово насыщена сама по себе (так, нисходящий терцовый ход необарочной темы Нуссио символизирует страдание и жертвенность), но особенно пронзительно-печальной она становится в соединении с хроникальными кадрами сплавщиков на реке (среди которых мы замечаем и женщин), неимоверными усилиями толкающими огромное колесо – как колесо своей собственной трагической судьбы. Не случайно во время этого

---

[144] В музыкальной справке к фильму упоминается также использование музыки Г. Сомерса в эпизодах «Воспоминания Никиты» и «Река», однако фамилия Сомерса отсутствует в титрах.

[145] Святая Цецилия почитается не только как христианская святая, но и как покровительница католической церковной музыки.

[146] Цит. по: Уваров С.А. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011. С. 21. Музыка Отмара Нуссио звучит еще в четырех фильмах Александра Сокурова: «Круг второй» (1990), «Тихие страницы» (1993), «Восточная элегия» (1996), «Мать и сын» (1997).

начального (и единственного полного) проведения темы Сокуровым добавляются фоновые аритмичные стуки, стоны, скрипы (некоторые с эффектом реверберации) – как выведение музыки в реальное «бытовое», но одновременно и «бытийное» пространство жизни человека.

Если тема Нуссио сразу «совпала» с внутренним ощущением режиссера не только звукового образа данного конкретного фильма, но и собственного Я (недаром эта тема появляется и в других фильмах Сокурова, и сопровождает его по жизни), то в случае с музыкой «Космогонии» Пендерецкого мы видим несколько другую ситуацию. Звуки из оратории польского композитора обрушиваются на зрителя в самых визуально-страшных эпизодах фильма – когда, например, падает крышка гроба, принесенная Никитой для погребения умершей от тифа Жени и прислоненная им к *дереву*. Падение гробовой крышки сопровождается оглушительным низким громом-рокотом медных духовых – как падение в бездну преисподней. Следуют кадры бурлящей крови и мясных потрохов. В другом эпизоде не менее страшные звуки «Космогонии» сопровождают чрезвычайно замедленные кадры «мертвого» Никиты, лежащего в яме на рынке. Но вот что примечательно: Сокуров самолично «вторгся» в композиторский текст, полностью подчинив его своему режиссерскому видению: «Там изменена скорость, есть соединение пяти-шести дорожек одновременно… Это «Космогония», но совершенно испорченная, как я это называю. Я брал один фрагмент из первой части, параллельно запускал вторую половину второй части, одновременно ставил на магнитофон середину первой части… Кроме того, была изменена скорость, то есть там иногда звучит не музыка, а среднее между музыкой и шумом, и таким образом все это соединяется. И так получается вот этот эпизод на рынке, когда герой лежит в яме»[147].

---

[147] Цит. по: Уваров С.А. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011. С. 20.

Третья музыкальная сфера – вальсообразная тема Александра Бурдова – становится лейтмотивом любви Никиты и Любы, воспоминаний о мирном счастливом прошлом (просмотр старых фотографий), их надежд на счастливое совместное будущее (эпизод свадьбы). Тема появляется сначала как интонационно светлое соло гобоя в эпизоде встречи Любы и Никиты в аллее, но далее (сцена у забора), в соединении с черной проклейкой и словами Любы «А у меня мама умерла полгода назад…», становится как бы и предвестником грядущих бед.

Наиболее полно тема проводится в эпизоде воспоминания Никиты о довоенной встрече с семьей Любы. В сцене есть даже некое подобие юмора, когда мы слышим закадровые слова Никиты: «Отец, женись скорей на старухе. Я хочу к ним в гости ходить». Соответственно, и музыкальная тема дана со всей определенной танцевальностью, в легкой оркестровой аранжировке, с солирующей флейтой, исполняющей даже что-то вроде вариаций или импровизаций. Но как только сюжет возвращается в реальное время – возвращается и печальный, одинокий гобой. Тема как будто «исчезает по частям», постепенно оставаясь лишь в виде интонационных намеков, еле слышных наигрышей. А далее она даже «шаржируется» в «танце» сторожихи: режиссер «играет» на контрасте огромного тела танцующей (в рапиде) – и легчайших звуков колокольчиков. В последний раз «вальс» едва слышен (в многократных звуковых наложениях) во время бега-возвращения Никиты к Любе. Как и надежды юных героев фильма, тема «тонет» в тяжелой фактуре «Космогонии» Пендерецкого…

Но чем же кончается фильм? Мы слышим церковный *колокол*, под звуки которого Дмитрий Иванович, бросавшийся в реку, чтобы «смертью пожить»… забирается обратно в лодку. Заметим, что в повести Платонова этого «возвращения из смерти» не происходит. Трудно сказать, можно ли по этому финальному кадру судить об эсхатологичности послания Сокурова, но со всей

определенностью – еще раз увидеть и *услышать* его символическую «переходность».

Есть ли определенность исхода (финала) этой «переходности»? Обратимся еще раз к рефлексии самого режиссера: «У философа все начинается со слова и заканчивается тем же – словом… У художника после слова, мысли, замысла все только и начинается – и это далеко не все. Искусство обязано быть конкретным, оно всегда конкурирующее. В этом беда художников, ибо художник в отличие от философа теряет возможность *утаить* свое произведение. Художник обречен на демонстрацию наготы, открытости произведения в той или иной форме, у него мало шансов создать недосказанное, сокрытое, таинственное»[148].

2.3. Фильмы «человеческого предела» и звуковой экстазис[149]

Российские фильмы рефлексивно-экзистенциального направления последней трети XX в. актуализировали не столько рационально-философскую природу экзистенциального мышления в искусстве, сколько феномены жизненного проявления и *проживания* экзистенциальных модусов. Субстанциальность каждого из таких модусов (заброшенность, тоска, вина и т.д.) практически не оставляла возможности в конкретном фильме для «растекания мысли по древу», заставляя сосредоточиться на одной крайне значимой для автора проблеме. Особую важность (в силу особых условий самоосознания личности в трагическом контексте истории нашего отечества) приобретала тема личного *выбора*, ставшего предметом теоретизирования в экзистенциальной философии (Ж.-П. Сартр), но в исторических условиях нашей страны приобретшего особый *жизненный* смысл.

---

[148] Сокуров А. В центре океана. СПб.: Амфора, 2012. С. 256 – 257.

[149] Основные положения параграфа 2.3. отражены в публикациях: Михеева Ю.В. Ночь Никодима. Человек постхристианской эпохи в западноевропейском и отечественном кинематографе. М.: ВГИК, 2014; Михеева Ю.В. Кинематограф Василия Шукшина: вочеловечение притчи // Вестник славянских культур. 2015. №3. С. 208–217; Михеева Ю.В. Трагедия человека в киномузыке Альфреда Шнитке // Человек. 2014. №3. С. 138 – 147.

Фильмы, в смысловой центр которых поставлена эта проблема, одновременно являются и фильмами «человеческого предела», дойдя до которого только и можно *действительно* предстать лицом к лицу перед экзистенциальным выбором. В таких фильмах величие и судьбоносность этого события должны быть особо (но не пафосно-фальшиво) выделены, и в этом смысле мы часто узнаем на экране религиозный символизм или другие вполне определенные проявления Трансценденции. В этих случаях мы не всегда можем с уверенностью говорить о сознательном трансцендентно-направленном мышления режиссера, но вполне определенно – о спонтанных (однако логически подготовленных и психологически ожидаемых) проявлениях заложенного в человеческой душе стремления к трансцендентному.

Пол Шрейдер писал о том, что смысловую кульминацию кинопроизведения «трансцендентального стиля» знаменует момент *стазиса*, т.е. визуально выраженного символа свершившегося внутреннего преображения героя: «Стазис – это статичная, застывающая сцена, следующая за решающим действием и завершающая фильм. В “Дневнике” это тень креста, в “Карманнике” – лицо Мишеля за решеткой, в “Жанне”[150] – обуглившийся остов костра»[151]. Этот статичный кадр, репрезентирующий «новый» мир, в который вступает герой, Шрейдер называет также «иконой», то есть своеобразным духовно-материальным символом преображенной реальности. В российских фильмах «человеческого предела» режиссерам явно недостаточно интеллектуального спокойствия визуального символизма стазиса (хотя он и присутствует в них). «Предельные фильмы» характеризуются выведением экзистенциальной рефлексии (*до* установления стазиса) на крайнюю степень звукозрительной выразительности,

[150] Имеются в виду фильмы Робера Брессона «Дневник сельского священника», 1951; «Карманник», 1959; «Процесс Жанны д’Арк», 1962.

[151] Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. Пер. Н. Цыркун. // Киноведческие записки. 1996/97. № 32. С. 193.

передающую не только состояние крайнего обострения внутренних чувств героя, но и показывающую момент внутреннего *преображения* духовной сущности героя. И поэтому в них неизменно присутствует момент (подготовленный и обусловленный всем развитием фильма) *звукозрительного экстазиса*, имеющей целью не только наглядно (*несомненно*) передать высочайший градус внутреннего напряжения чувств героя, но и выразить через сильнейший звуковой посыл (иногда доходящий до слуховой и психологической непереносимости) громадность экзистенциального события, свершающегося на глазах зрителя.

Греческое слово «ex-stasis» в буквальном переводе означает «смещение», а в Новом Завете приобретает дополнительный смысл в значениях «изумление, восхищение, восторг»[152]: божественный экстаз, в отличие от паранормального психического состояния, сопровождается ощущением *радости*. В неоплатонической философии экстаз связан с восхождением души к Единому, означая ее полное освобождение («выход из себя») и слияние с Единым. Русский философ А.Ф. Лосев в анализе трактата Плотина «О прекрасном» поясняет неоплатоническое понятие экстаза: «Экстаз есть не только свобода от иного, но и та абсолютная свобода, когда субъект свободен *от самого себя*. Ведь связанность с самим собою, это тоже есть некое рабство. И вот полная свобода уже начисто от всего, от всякого инобытия, и внутреннего и внешнего, это и есть умный экстаз, вернее, сверхумный экстаз»[153].

Сергей Эйзенштейн писал (в статье о Пиранези) об экстазе, как об одном из «тех внутренних “катаклизмов”, потрясающих духовную его структуру, мировосприятие, отношение к действительности, которые преображают человека.

---

[152] Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Репринт V-го издания 1899 г. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1991. С. 404.

[153] Лосев А.Ф. Анализ трактата «О прекрасном» (I 6) // Плотин. Сочинения. Плотин в русских переводах (серия «Античная библиотека»). СПб.: Издательство «Алетейя» при участии Греко-латинского кабинета Ю.А. Шичалина, Москва. 1995. С. 508.

Один из тех психических скачков, которые “вдруг”, “внезапно”, неожиданно и непредусмотренно возносят человека из разряда вовсе себе подобных на высоту истинного творца, способного исторгать из души своей образы небывалой мощи, с неослабной силой возжигающей сердца людей»[154]. Эйзенштейн разрабатывает (на примере «Броненосца “Потемкин”» и «Генеральной линии») композиционную схему кинопроизведения, построенную на экстатических состояниях его внутренне-структурных элементов («система последовательных взрывов»), образующих «пафос целого»: «…схема “цепной реакции” – накопление напряжения – взрыв – скачки из взрыва в взрыв – дает наиболее отчетливую структурную картину скачков из состояния в состояние, характерную для экстаза частностей, слагающихся в пафос целого»[155].

Теория и практика Эйзенштейна воплощали, прежде всего, уникальность творческого мышления режиссера. Однако мы можем основываться на многих положениях его творческого наследия для анализа особенностей кинопроизведений, созданных художниками, стоящими на совершенно других эстетических позициях, творящих в ином художественно-временном контексте. Так, весьма неожиданно, мы можем приложить эйзенштейновское понятие экстаза к некоторым звукозрительным феноменам отечественного кинематографа последней трети XX в. и начала века XXI-го. Приведем несколько примеров такого рода, при этом акцентируя именно их экранную специфику.

Шукшин

---

[154] Эйзенштейн С.М. Пиранези, или Текучесть форм. // Неравнодушная природа. Том второй. О строении вещей. М.: РГАЛИ, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Государственный центральный музей кино, 2006. С.159.

[155] Эйзенштейн С.М. Сепаратор и чаша Грааля // Неравнодушная природа. Том второй. О строении вещей. М.: РГАЛИ, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Государственный центральный музей кино, 2006. С.55.

Уже в ранних произведениях Шукшина нет комфортной успокоенности, и состояние этого неспокойствия (а точнее – растревоженности сознания) передают три основных выразительных и *очень материальных* образа: *человек, дорога, дом*. Но человек (герой) у Шукшина – не состоявшаяся, законченная, цельная личность-характер-судьба, а – при всей простоте внешнего облика – личность-в-становлении. Это скорее проявление внутреннего ощущения (*слышания*) героем связи *Человек – Мир* как нечто большего, чем кажется всем остальным. Не случайно почти в каждом произведении Шукшина возникает, а точнее рождается из потребности души *песня* – как высказывание более подлинное, чем говорение. И в каждом произведении – устремленность в неведомое (дорога) и поиск пристанища (дом).

Шукшин выводит своих героев на экран, как бы боясь, чтобы его не уличили в фальши, актерском наигрыше, неуместном пафосе. И поэтому все эти люди показаны с большой долей иронии – добродушными чудиками, народными героями с народной же хитрецой, но – всегда с открытой миру душой, без лживого многоличья и многоречья. И на этом квазилубочном фоне вдруг звучит фраза (зачастую – одна единственная фраза!), освещая все вокруг совершенно *иным светом*, и зритель понимает, что весь этот «народный театр» был выстроен, возможно, ради этих нескольких слов («*выпадение» из игры в экзистенциальную рефлексию*). Простой парень-шофер, весельчак и балагур Пашка Колокольников (**«Живет такой парень»,** 1964), совершивший «по дурости» подвиг (увез горящую машину от бензохранилища), лежа в больнице, задает вопрос соседу – пожилому учителю:

– Вот вы принадлежите к интеллигенции.

– Ну, допустим.

– Книжек, наверно, много прочитали. Скажите: есть на свете счастливые люди?

– Есть.

– Нет, чтобы совсем счастливые.

– Есть.

– А я что-то не встречал. По-моему, нет таких. У каждого что-нибудь да не так…

Шукшин в первых своих киноработах как бы подбирается к действительно серьезному разговору о мучивших его вопросах. Проблемы смысла существования, самопознания, взаимоотношения с миром и «тем, что за миром» («Meta ta physika»), образ *Матери*, образ *Дома* – всё это возникает в его работах сполохами сознания, прорывается лучами света сквозь плотную завесу повседневности. В картине **«Калина красная»**[156] (1973) вся эта душевная работа собирается воедино и становится мощным, *предельно-исповедальным* высказыванием.

В этом фильме все проклятые, по Достоевскому, вопросы собираются в повествование, являющееся современным воплощением *притчи о блудном сыне*, известной нам из Евангелия от Луки. В своей последней режиссерской работе Василий Шукшин показывает человека, вставшего на трудный путь: от осознания своего *отчаянного* состояния к попытке найти твердую почву под ногами, найти *дом для своей души,* – но как же мучительны первые шаги по этому пути, какой щемящей болью отзываются они в душе зрителя!

Осознание своего отчаянного положения начинается у Егора Прокудина с чувства *неправды (игры)*, из которой состоит его жизнь. Новое, *по сути религиозное* чувство Егора пробуждается из ощущении диссонанса внутреннего голоса души и «надрывного стона» наличного существования. Ведь в начале

[156] «Калина красная» – уникальный случай проявления эстетической локализации автора-режиссера-актера как прямого внутрикадрового высказывания.

фильма этой разделенности еще нет. Егор выходит из тюрьмы, отсидев очередной срок за ограбление магазина, и направляется к некой женщине по имени Люба, о которой он может сказать только то, что она «хорошие письма пишет». Теплота отношения к нему далекой «знакомой по переписке» уже дает ему ощущение *дома*, места, где *тебя ждут*. В этот момент его чувство внешнего физического освобождения полностью тождественно его внутреннему ощущению обретенной свободы. Шофёру попутки, на которой он добирается до города, Егор говорит:

– А ты радоваться умеешь?

– Чё радоваться-то?

– Это я, брат, не знаю… Умеешь радоваться – и радуйся.

Было бы у него три жизни, говорит Егор, одну бы он – так и быть – просидел в тюрьме, вторую отдал бы… да хоть тому же шофёру, ну а третью – прожил бы сам, как говорится, «на всю катушку». Его душе (которая для него пока лишь вместилище жизненных удовольствий) «нужен праздник». Но что это за праздник, в чем он должен выражаться, чтобы его душа действительно «отдохнула»? Он сам не знает. Реальная жизнь противится его желанию просто радостно жить. Люди из другой, «свободной» жизни никак не хотят разделить с ним радость вольного существования, отворачиваются, сторонятся его, не пускают в дом. И в его сознание уже закрадывается мысль, что «праздник» в *этой* его жизни вряд ли состоится. Вынужденный зайти на воровскую «малину», чтобы переночевать, Егор попадает в очередную облаву и снова должен бежать, спасаться. Но от чего *действительно* он бежит? «Уходить, уходить… Когда приходить-то буду?» – говорит он сквозь зубы. В этот момент, возможно, в первый раз Егор ощутил *неправду* своей жизни. Как пел наш великий бард, «И ни церковь, ни кабак, ничего не свято! Нет, ребята, все не так, все не так, ребята…»

Но еще долго он избегает всякого рода неприятных моментов, которые могут омрачить его радостное настроение. Для этого ему приходится врать и

выкручиваться – да ведь ему не привыкать. В первом же разговоре с Любой Егор представляется бывшим бухгалтером, жертвой преступления, совершенного другими. Избегая неприятных расспросов, он «переходит в наступление» в разговоре и с родителями Любы, и с ее братом Петром. Напряжение постоянного противопоставления себя другим, постоянной готовности к защите своего Я прорывается в итоге исповедальными словами в разговоре с Любой: «Я бы хотел не врать. Но я всю жизнь вру. Я должен быть злым и жестоким. Но мне жалко бывает людей. Так тоже жить нельзя! Так тоже жить нельзя! Я вот не знаю, что мне с этой жизнью делать. С поганой жизнью. Может, мне добить ее вдребезги? Веселей бы как-нибудь только, с музыкой бы! Ни о чем бы не думать под конец…» В этом словесном излиянии самая важная фраза, сказанная вроде бы вскользь, – о жалости к людям, *к другим*. В этой фразе – интуитивное чувство необходимости какого-то *другого существования* в мире людей, желание сближения с ними, предощущение возможности выхода из своей неправды к свету – через людей, с помощью *ближних*. И чувствует Егор, что не получится у него «ни о чем не думать под конец». Думать придется, и думы его будут мучительны. Но все-таки он устраивает самому себе последнее испытание, можно сказать, «самоискушение»: «Я останусь один и спрошу свою душу: как мне быть?»

Егор выходит «в люди» с самыми прекрасными, как ему кажется, намерениями. Но окружающие его намерений не понимают, девушки шарахаются от его «ухаживаний». И тогда он озлобляется: «Ладно, подождите. Я вам устрою. Я поселю здесь разврат. Я опрокину этот город во мрак и ужас. В тартарары!» Он покупает себе «выходной» костюм. Идет в кафе и берет шампанское. Картинно трясет перед официантом пачками денежных купюр и заказывает «разврат». Опять врет Любе по телефону, что «задержался в военкомате». Но… когда он видит эти помятые некрасивые тупые лица, собравшиеся на его (его!) праздник, до него, наконец, доходит, что лживое не может быть прекрасным и «праздник

души» за деньги не купишь. Он остается стоять в коридоре у репродукции картины Крамского «Неизвестная»[157] (кулон с этим же портретом был на Любе во время их первой встречи). «Нет, Михалыч, это не праздник, – говорит он уже после всего официанту-распорядителю. – Слушай, а он вообще-то есть в жизни, праздник-то?»

В киноповести Егор ведет себя иначе, чем в фильме. «Михайлыч распахнул дверь… И Егор в халате, чуть склонив голову, стремительно, как Калигула, пошел развратничать». Речь Егора (в литературном варианте), начавшись с предложения всем выпить, нарастает как снежный ком и летит под откос: «Вот вы все меня приняли за дурака – взял триста рублей и ни за что выбросил. Но если я сегодня люблю всех подряд! Я сегодня нежный, как самая последняя… как корова, когда она отелится… Люди!.. Давайте любить друг друга! – Егор почти закричал это. И сильно стукнул себя в грудь. – Ну чего мы шуршим, как пауки в банке? Ведь вы же знаете, как легко помирают?! Я не понимаю вас… Не понимаю! Отказываюсь понимать!.. Мне жалко вас. И себя тоже жалко. Но если меня кто-нибудь другой пожалеет или сдуру полюбит, я… не знаю, мне будет тяжело и грустно. Мне хорошо, даже сердце болит – но страшно. Мне страшно! Вот штука-то…»[158]

Что же осталось от этого страстного монолога в фильме? Егор делает только один шаг навстречу «народу, собравшемуся для разврата», и, пораженный, останавливается со словами: «О Господи, боже мой. Прямо девочки с персиками!» Вопрос одного из «гостей», что же они все-таки празднуют, Егор

---

[157] Версия о том, что на картине Крамского изображена куртизанка, видимо, была неизвестна Шукшину. В фильме изображенная женщина воспринимается лишь как символ возвышенной женственности в глазах простого человека, потому и показывается многократно в виде современного кича (репродукции, настенные календари, дешёвые кулоны и тому подобное массовое производство).

[158] Шукшин В.М. Калина красная. Киноповесть // Шукшин В.М. Собр. соч. в 3-х тт. М.: Молодая Гвардия, 1985. Т. 3. С. 423.

будто не замечает: «Ну, дяди и тети! Давайте будем начинать кушать. Не торопитесь, мечите пореже». Шукшин, тонко чувствуя специфику кадра, постарался избавиться от пафоса в этой сцене, максимально усилив иронический и саркастический колорит, в основном при помощи крупных планов лиц гостей и всё говорящей мимики лица самого Егора. (Время звукозрительного экстазиса еще не пришло.)

После несостоявшегося «праздника» Егор возвращается в деревню к Любе. Но сразу пойти к ней в дом он не может. Потому что уже не может врать. «Где же мои вороные-то? То ли они пропали, то ли их вовсе не было? Сорок лет живу, а сказать нечего». С этого момента жизнь Егора Прокудина обращена к правде, к поиску, выкапыванию и очищению этой правды в своей душе. И здесь опять появляется идеальный образ Дома, связанный с детством, родной деревней, матерью – всем, что указывает (вызывает в памяти) на изначально чистый образ человека, и что безвозвратно утрачено вследствие неправильной (*неправедной*) его жизни. «Я из своего детства только мать помню и корову». Корове кто-то из деревенских вспорол тогда вилами живот. Мать он не видел почти два десятка лет. Да и деревни его, Листвянки, вроде бы уже не существует на карте района. И вот мы подходим к смысловой кульминации всей картины. Егор находит свою старенькую мать, но боится не только заговорить с ней и назваться сыном, он боится даже взглянуть на нее! Говорить с матерью (в спаленке) он посылает Любу, сам же остается сидеть в сенях. И черные очки он надел не для того, чтобы мать не узнала его раньше времени, а для самого себя, как защиту от той правды, которая ослепляет и оглушает, поражая в самую душу. Если встреча с людьми (*беспокойство*) постепенно отвела его от неправды, то встреча с матерью (*катастрофа*) обратила его к Богу. Егор несется в грузовике прочь от лучистых глаз своей матери-старушки, улыбающейся на прощанье из окна своим нежданным гостям. Выехав в чисто поле, где среди редких берез – лишь заброшенная *белая церковная колокольня*, Егор бросается наземь (похоже, этот

холмик – заросшая могила на старом погосте) и, зарывая свое лицо в траву, *вгрызаясь в землю*, отчаянно призывает Господа в своем *покаянии*: «Не могу больше, Люба! Тварь я последняя, тварь! Подколодная тварь! Не могу так жить! Господи, прости меня, Господи, если можешь!» *(Звукозрительный экстазис).*

И снова: экранная версия этого кульминационного эпизода, с его предельным эмоциональным накалом «стояния на краю», очень отличается от его литературной основы – но уже в совершенно обратном направлении. В киноповести этот эпизод дан в гораздо более сдержанной тональности:

«Выехали за деревню.

Егор остановил машину, *лег головой на руль* и крепко зажмурил глаза.

– Чего, Егор? – испугалась Люба.

– Погоди… Постоим… – *осевшим* голосом сказал Егор. – Тоже, знаешь… сердце заломило. Мать это, Люба. Моя мать.

Люба тихо ахнула:

– Да что же это, Егор? Как же ты?..

– Не время, – почти зло сказал Егор. – Дай время… Скоро уж. Скоро»[159].

Это сравнение двух версий одного события очень важно. Мы можем видеть, насколько сильно *режиссер* Шукшин передумал и переработал внутреннюю суть *литературного* эпизода, вырастив его до *экзистенциального события и выразив в звуковом экстазисе*. Шукшин вышел за рамки литературной сдержанности, поднявшись в звуко-зрительном экранном раскрытии образа Егора Прокудина до

[159] Шукшин В.М. Калина красная. Киноповесть // Шукшин В.М. Собр. соч. в 3-х тт. М.: Молодая Гвардия, 1985. Т. 3. С. 423.

выражения *человеческого предела*, когда в полном самоуничижении, *покаянии* открываются глубины человеческой личности, о которых он, возможно, не подозревал до этого момента – но прозрение которых знаменует начало новой жизни, возрождения подлинно человеческого в человеке (*преображение*).

Шепитько

В звукорежиссуре существуют вполне профессиональные способы решения довольно сложных эстетических, а подчас даже метафизических задач, рождающихся в творческом процессе. Эти механизмы довольно подробно описаны – например, известным звукорежиссером Роландом Казаряном в его книге «Эстетика кинофонографии». Так, в интересующем нас случае необходимости выведения эмоциональной и смысловой выразительности эпизода на крайне высокий уровень (звуковой экстазис), звукорежиссер может использовать, по крайней мере, три вида работы со звуком: «замещение» (то есть подмену одного звука другим, аналогичным по семантике, но более сильным по качеству экспрессии); «транспонирование» (изменение тембра, высоты и длительности звука) и «синтезирование» (электронная обработка звука)[160]. Но все технические возможности не помогут достигнуть высшего результата без авторской воли и понимания цели всех усилий, без *проживания* автором событий, которые воплотятся на экране. Более того, художественное видение, особенно в авторском кинематографе, неразрывно связано не только с мышлением, но и с индивидуальными внеэкранными человеческими обстоятельствами, сознательно или подсознательно влияющими на эстетическую форму произведения, в том числе на аудиовизуальное решение. В своем знаменитом философском эссе «Око и дух» Морис Мерло-Понти писал: «Не существует зрения без мышления. Но, чтобы видеть, *недостаточно* мыслить: видение – это мышление при

[160]Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С. 123 – 124.

определенных условиях, которое рождается “по поводу” того, что происходит в теле, “побуждается” телом к мысли»[161].

Картина Ларисы Шепитько **«Восхождение»** (1976) была создана по повести Василя Быкова «Сотников». Писатель сказал о своем произведении: «Я взялся за повесть не потому, что слишком много узнал о партизанской жизни, и не затем, чтобы прибавить к ее изображению нечто мною лично открытое. Прежде всего и главным образом меня интересовали два нравственных момента: что такое человек перед сокрушающей силой обстоятельств? На что он способен, когда возможности отстоять свою жизнь исчерпаны им до конца и предотвратить смерть невозможно?»[162]

Но работе над фильмом предшествовало драматическое событие, суровое жизненное испытание, сыгравшее в жизни Ларисы Шепитько особую роль и предопределившее, *возвысившее* смысл и форму картины. Режиссер, ожидавшая в то время рождения своего ребенка, получила серьезную травму позвоночника и лежала в больнице, рискуя если не умереть, то навсегда остаться в инвалидном кресле. Эти семь месяцев, проведенные на больничной койке, по словам Шепитько, полностью изменили, а точнее, сформировали ее взгляды на жизнь и на искусство. Тогда же ею была прочитана повесть «Сотников», смысл которой она *увидела в условиях своего нового личностного состояния*. «Повесть Василя Быкова “Сотников” я прочитала тогда, в том новом своем состоянии, и подумала, что именно это мое состояние смогу выразить, если буду ставить “Сотникова”. Это, говорила я себе, вещь обо мне, о моих представлениях, что есть жизнь, что есть смерть, что есть бессмертие. <…> Любая картина всегда личная. Но в данном случае желание поставить “Восхождение” было потребностью почти физической.

---

[161] Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. с фр., предисл. и комм. А.В. Густыря. М.: Искусство, 1992. С. 33–34.

[162] Быков В. Как создавалась повесть «Сотников» // Литературное обозрение. 1973. № 7.

Если бы я не сняла эту картину, это было бы для меня крахом. Помимо всего прочего, я не могла бы найти другого материала, в котором сумела бы так передать свои взгляды на жизнь, на смысл жизни…»[163]

Режиссер мучительно продумывала концепцию будущей картины: «… Я не могла назвать ни одного фильма, “похожего” на тот, что предстояло нам снять. “Назарин” Бунюэля? “Седьмая печать” Бергмана? “Евангелие от Матфея” Пазолини? Все эти фильмы вроде бы должны были быть близки направлению нашей работы. И тем не менее они нам никак не “подходили”. Это умные, глубокие по философии, блестяще сделанные картины. Но их смотришь как бы совершенно со стороны, слишком рассудочно и отвлеченно. И дело тут в том, что в их основу как раз положен жанр “чистой”, вполне традиционной притчи, которая при всем своем интеллектуализме и глубине не может захватить и потрясти эмоционально»[164].

Потрясшая зрителей картина Шепитько о последнем пути и мучительной гибели солдата Сотникова, преданного солдатом Рыбаком (в образах которых сразу заметили аллюзию на библейскую историю Христа и Иуды) была названа критиками притчей (или неопритчей). Думается, что это определение ситуативно было необходимо в тот период цензурных нападок на любое проявление религиозного чувства автора. В то же время, картина предельно конкретна, правдива и материальна. «Восхождение» требует не последующего перевода и истолкования, а – желательно – изначального знания новозаветной символики и фактологии, которые поверяются трагедией XX века – как вообще переосмысливаются в современном сознании сущность и *ценность* понятий «человек», «жизнь», «смерть»... Но прежде всего, картина требует от зрителя мужества в *видении правды*. Шепитько не боится вплотную приблизиться к

[163] Рыбак Л. Последний разговор // Кинопанорама: Советское кино сегодня. Вып. 3-й. М.: Искусство, 1981. С. 133 – 139.

[164] Там же. С. 133.

святыне (застывшему в человеческом сознании христианскому образу) и предъявить, дать почувствовать (*вновь открыть)* ее действительный, близкий и реальный, трагический смысл.

При этом звуковое решение достигает, пожалуй, наиболее сильного воздействия в пространстве кадра при помощи минимальных выразительных средств. В качестве музыкального инструментария композитор оставляет практически только три тембра: *человеческий голос, труба, колокол*. Но главное: в соединении с экранным действием эти тембры превосходят свою музыкальную функциональность, выходя в сферу метафизики. У Шнитке человеческий голос (хор) – мольба Человечества, труба – прямой и яркий луч света, прорезающий расстояние от Земли до Неба, колокол – печальный и любящий, но такой далекий ответ Небес…

Шнитке рассказывал о разработке звукозрительной концепции картины совместно с режиссером: «Было очевидно, что вводить музыку в ее привычном, знакомом качестве – значит убить картину, но вместе с тем обойтись без нее в кульминационных сценах было совершенно невозможно. На предварительном совещании было решено делать некую *звукомузыкальную паутину* (курсив мой. – *Ю.М.*), которая возникает из шумов (к ним примешиваются звучания музыки, затем шумы гиперболизируются, возникает замаскированная музыка). Появилась конкретная задача создать особую звуковую «материю», которую зритель и не будет осознавать как музыку. Но постепенно на протяжении картины должен был произойти процесс все большего высветления музыки, идущий параллельно с процессом все большего духовного озарения главного героя. К финалу музыка отделяется от шумов, приобретает самостоятельные функции и становится тематически более четкой и ясной в кульминационных эпизодах казни и эпилоге. В сцене казни уже нет никаких шумов, здесь музыка является драматургической

конструкцией, на которую ложится изображение»[165]. В кульминационном эпизоде «Восхождения» – казни через повешение четырех приговоренных «партизан», среди которых преданный товарищем и измученный пытками солдат Сотников, а с ним старик, женщина и девочка (христианские образы-архетипы Сын, Отец, Мать и Дитя), – сквозь вязкий звуковой шум (многократное оркестровое наложение), после переживания *звукового предела* – прорастает ясный и чистый голос трубы (*звуковой экстазис*) – а затем звуки растворяются в воздухе… В эти последние минуты своего земного существования Сотников получает божественную милость, встречаясь взглядом с глазами мальчика в буденовке и обретая в этом *причастии* надежду на бессмертие.

Перед нами вновь пример экранного переосмысления и выведения на экзистенциальный уровень изначального литературного материала. Вот как описывается Василем Быковым та же трагическая сцена (далее курсив мой. – *Ю.М.*):

«Вот и все кончено. Напоследок он отыскал взглядом застывший стебелек мальчишки в буденовке. Тот стоял, как и прежде, на полшага впереди других, с широко раскрытыми на бледном лице глазами. Полный боли и страха *его взгляд следовал за кем-то под виселицей* и вел так, все ближе и ближе к нему. Сотников не знал, кто там шел, но по лицу мальчишки понял все до конца.

Подставка его опять пошатнулась в неожиданно ослабевших руках Рыбака, который неловко скорчился внизу, боясь и, наверное, не решаясь на последнее и самое страшное теперь для него дело. Но вот сзади матерно выругался Будила, и Сотников, вдруг потеряв опору, задохнувшись, *тяжело провалился в черную, удушливую бездну*»[166].

---

[165] Цит. по: Что такое язык кино? М.: Искусство, 1989. С.141.

[166] Быков В. Сотников //Василь Быков. Повести. Пер. с белорусск. – автор. Днепропетровск: Проминь, 1987.

Лариса Шепитько не позволила солдату Сотникову провалиться в «черную бездну». Она «вознесла» его на светлое, чистое Небо…[167]

Климов

В 1979 г. Лариса Шепитько и несколько членов ее съемочной группы трагически погибли в автокатастрофе на съемках фильма «Прощание с Матёрой». Супруг Ларисы, известный режиссер Элем Климов, до конца своей жизни не смогший смириться с потерей жены, нашел в себе силы доснять в ее память этот фильм. Повесть «Прощание с Матёрой» Валентина Распутина стала у Климова символичным **«Прощанием»** (1982) – прощанием с русской деревней, с матерью-землёй, которая есть *осязаемая святыня* и от которой навсегда отрывают человеческую душу…

«Мать – сыра земля! Мать – сыра земля! Ты освященна, ты благословенна… Всеми ты царями царь, будь ты кроток, будь ты милостив…» – бесконечно заклинает высшие силы бабка Дарья, припадая к земле. Дарья чувствует *через землю* творимую на ней, на земле, неправду. И потому так естественно, из нутра, говорит она почти словами апостола Павла: «Чего не хочет человек – то и делает. Ему, может, плакать надо – а он смеется, смеется…» («Ибо не понимаю, что делаю; потому что не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю» - слова апостола Павла из Послания к Римлянам). Человек для Дарьи – «христовенький». И Матёра – «христовенькая». И всех пожалеть надо… Но советской власти никого и ничего не жалко – «жалость унижает». И Матёра должна уйти под воду для новой ГЭС. Для Дарьи прощание с Матёрой – это долгий погребальный ритуал. Она долго прощается с покойными родителями на кладбище: «Видите,

---

[167] В архиве Госкино сохранились редакторские правки, касающиеся музыки Шнитке к фильму: «В сцене, где ночью лежит раненый, замерзающий Сотников, нужно убрать торжественную религиозную музыку…» – Архив Госкино СССР. Ф.48. оп.4/2, д.1330. Цит. по: Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино 1965 – 1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М.: Материк,1996. С. 51.

какая я стала? Разве можно меня к живым? Я ваша, ваша! К вам мне надо… Тянет земля, так тянет…» В последнюю ночь перед затоплением деревни Дарья омывает свой дом, как покойника, вешает на окна белые занавески, украшает комнату охапками свежих полевых цветов. Утром дом ее и душа ее готовы к смерти в огне…

А в это время люди, затопившие свою родную деревню, плывут на лодке в непроглядном тумане. Вдали чуть слышен мерный «погребальный» звон церковного колокола. Заглушив мотор, люди пытаются понять, где находятся, в какую сторону плыть. Один зажигает самодельный факел. Второй начинает кричать: «Матёра!» Крик становится все более и более отчаянным, переходя в надрывный хрип. И тогда его вопль заглушает вой сирены, а на экране появляется лицо «сына-убийцы» Матёры (актер Лев Дуров), который *беззвучно* кричит нам в лицо (слова четко артикулируются мимически): «Матёра! Матёра!! Мать!!! Мать!!! Мама!!! Мама!!!» При этом вой сирены сменяется оркестровой какофонией музыки, совершенно нестерпимой для уха. И только после этой психологической пытки, после этой *оглушающе-немой кульминации* (*мета*звуковой экстазис) наступает катарсис: огромное Древо с вросшей в его тело иконой, символ священной связи Земли и Неба – устоит и под топором, и под пилой, и под ковшом экскаватора, и под огнем «новых варваров», и прорастет вновь сквозь туман (камера медленно движется снизу вверх, как бы внутри кроны, постепенно освещаемой солнечным лучом), обрастая, как живой листвой, звучанием *хора, трубы и колокола*.

В повести Валентина Распутина такого «выхода из себя» нет. Павел (герой Льва Дурова в фильме) не только не кричит, но вообще голосово в этом эпизоде не проявляется. В повести он «тревожно затаившись, забылся». Мы можем увидеть лишь тихое, горькое смирение людей перед свершающимся неизбежным злом (далее курсив мой. – *Ю.М.):*

«Павел *смирился*: будь что будет. Он уже не подсказывал Галкину держать ни вправо, ни влево, тот правил куда-то, в какую-то пустоту, самостоятельно. Затих, смирившись, и Воронцов, *он сидел с опущенной головой*, бессмысленно глядя перед собой красными, воспаленными за ночь глазами, но время от времени не забывал расталкивать дремавшего рядом Петруху. Петруха встряхивался, выходил на борт и *глухо и безнадежно* кричал, *едва слыша себя*, все то же:

– Ма-а-ать! Тетка Дарья-а-а! Эй, Матёра!

Затем возвращался и, наваливаясь по-братски на Воронцова, опять засыпал. В конце концов, отчаявшись куда-нибудь выплыть, Галкин выключил мотор. Стало совсем тихо. Кругом были только вода и туман и ничего, кроме воды и тумана»[168].

Элем Климов, собирая в этом кульминационном эпизоде всю свою боль, всю мучительность чувства потери, все отчаяние человека *покинутого*, делает его смысл огромным, далеко выходящим за пределы значения частного события. И конечно, звуковое решение этого эпизода имеет не меньшее значение, чем визуальный ряд, а в звуковом решении особое значение приобретает колокол как *звуковой символ* иного, *преображенного* мира.

Но тема войны, даже после исповедального «Прощания», не давала покоя (так же, как и его жене) Климову – мальчику из разрушенного войной Сталинграда. Он чувствовал в себе потребность высказаться, сделать *свой* фильм о войне. И это высказывание стало его личным моментом истины – и, по воле судьбы, последним его словом в кинематографе.

«…Достоевский сказал: «Человек – это бездна. Ты в нее смотришь, а она смотрит в тебя». Оттуда может такое выползти из человека! Это важная линия фильма: во что могут превратиться люди, когда переступают порог нравственности, морали. Это уже не война, а тотальное убийство и озверение…

[168] Распутин В. Прощание с Матёрой. // Распутин В. Повести. М.: Молодая Гвардия, 1980.

После встречи и разговоров с Адамовичем я вдруг ясно понял: вот она, моя тема, где можно святое дело сделать, рассказать о величайшей трагедии целого народа, о войне, которая… перерождается в подобие ада. И посмотреть на человека в пограничной, экстремальной ситуации: что он такое есть и что он может выдержать. И увидеть, насколько сильны человек и народ, который может такое вынести»[169].

Главный герой фильма с библейским[170] названием **«Иди и смотри»** (1986)**,** снятого по произведениям писателя-фронтовика Алеся Адамовича, – белорусский мальчик Флёра, оказавшийся в самом центре «лесной» партизанской войны в 1943 году. Поразительно, как уже использованные Климовым в «Агонии» смысловые архетипические образы совершенно изменяются в «Иди и смотри». *Сверхчеловек* – не «чудотворец», а простой мальчик. *Мать* – не экзальтированная царица, а деревенская простоволосая женщина. *Бог* – не на раззолоченных иконах, а в сожженном вместе с людьми деревянном храме. Задача режиссера теперь – не просто *поразить* зрителя откровенностью содержания (как в «Агонии»), а – через боль и шок – *поднять* его до осознания метасмысла происходящего (и через это – сблизить, собрать и объединить в человеческую *общность*). «Высокое сознание отличает человека от других существ. Но живем мы бытовым сознанием… Чтобы бытовое сознание стряхнуть, поднять зрителя к высокому сознанию, то есть вернуть его к его сути, необходимо потрясение. Для этого требуются острые, шоковые формы»[171].

Эпизоды «зла» здесь, как и в «Агонии», сопровождаются легкой танцевальной музыкой, но здесь уже впечатление ужаса полнейшее, поскольку музыка звучит не за кадром, а в самом кадре (патефон в эпизоде сжигания людей),

---

[169] Элем Климов. Неснятое кино. М.: Издательский дом «Хроникер», 2008. С. 184.

[170] См: Откровение св. Иоанна Богослова. 6,1.

[171] Там же. С. 185.

и сама музыка – не экзотическое танго, а народные, из *прошлой жизни* «Коробочка» и «Марусенька». И финальный *«обратный отсчет»* групповых фотографий из «Агонии» (от снимков императорской фамилии, выпускников аристократических заведений и пр. и пр. – к фотографиям сестер милосердия и, в конце концов, солдатских гробов) преобразуется в *«обратный отстрел»* Флёрой все более молодеющего лица Гитлера из прокрученной в обратную сторону немецкой хроники (фоном – какофония из звуков выстрелов и взрывов, обрывков речей фюрера, музыки Вагнера, немецких маршей…). И на *пределе* ненависти – вдруг видение *Другого*! (невозможно забыть в этом моменте *экстатическое* выражение лица мальчика-старика Флёры – актера Алексея Кравченко). И *невозможно* выстрелить в портрет *матери с младенцем* – невозможно разрушить образ христианского единения и спасения в любви, это узрение *запредельного*, продолжения бытия за пределами ада, сотворенного человеком на земле... По щеке Флеры скатывается слеза, а за кадром начинает звучать «Lacrimosa» («День слёз») из «Реквиема» Моцарта (*стазис*). В финале эта возвышенно-трагическая музыка продолжает звучать, когда партизаны уходят в заснеженный лес, а камера в последнем кадре резко взмывает к верхушкам деревьев, в *небо*…

«После “Иди и смотри” у меня возникло ощущение, что я избыл себя. И чтобы продолжить свой путь в искусстве, я должен сделать что-то невозможное, на преодолении непреодолимого совершить прорыв к себе новому, к себе незнакомому. Не устаю вспоминать слова Андрея Платонова из письма к жене: “Невозможное – невеста человечества. К невозможному летят наши души”»[172].

[172] Элем Климов. Неснятое кино. М.: Издательский дом «Хроникер», 2008. С. 172.

2.4. Умозрение в звуках: опыты духовных поисков и размышлений режиссеров[173]

В начале своей работы о «трансцендентальном стиле» в кино Пол Шрейдер дает несколько разноречивые его определения. С одной стороны, по словам автора, «трансцендентальный стиль» используется художниками – представителями самых различных культур «для *выражения* божественного». В то же время этот стиль, по мысли Шрейдера, есть способ «*приближения* к трансцендентному»[174]. При этом Шрейдер решительно подчеркивает различие между вульгарно-религиозным и трансцендентальным фильмом: «Истинная функция трансцендентального искусства, следовательно, состоит в выражении божественного самого по себе (трансцендентного), а не в иллюстрировании святых чувств»[175]. Шрейдер в своей работе, в основном, исследует визуальную сторону «трансцендентального стиля», лишь вскользь упоминая звуковую сферу, а именно музыку в качестве элемента трансформации («таинственное событие и очевидный символ»[176]) в сознании героя и зрителя на пути к трансцендентному.

В нашем дальнейшем рассуждении о звуке как способе выражения духовных поисков режиссеров мы можем лишь частично солидаризироваться с

---

[173] Основные положения параграфа 2.4. отражены в публикациях: Михеева Ю.В. Ночь Никодима. Человек постхристианской эпохи в западноевропейском и отечественном кинематографе. М.: ВГИК, 2014; Михеева Ю.В. Молчание. Пауза. Тишина. Свет. (Апофатика звука в «Зеркале» А. Тарковского) // Киноведческие записки. 2002. № 57. С. 286–299; Михеева Ю.В. Вопрошание и проповедь // После оттепели. Кинематограф 1970-х. / сост. Михеева Ю.В., Шемякин А.М. М.: Корина, 2009. С. 211–237; Михеева Ю.В. Идеи философского диалогизма и «пирамида» Кесьлевского // Вестник ВГИК. 2012. №14. С. 50– 65; Михеева Ю.В. Кинофильмы новых российских режиссеров как аудиовизуальное выражение современных духовных поисков // European Social Science Journal. Европейский журнал социальных наук. 2014. №3. Том 1. С. 305 – 313.

[174] Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. Пер. с англ. Н.А. Цыркун // Киноведческие записки. 1996/97. № 32. С. 182.

[175] Там же. С. 184.

[176] Там же. С. 193.

определением «трансцендентального стиля» американским автором[177], а именно с той его стороной, которая рассматривает этот стиль как *способ приближения* к трансцендентному. Возможно, в силу различия ментальностей, нам ближе понимание сути и побуждающей силы духовно-художественной деятельности человека, переданное в словах русского мыслителя Евгения Трубецкого в работе «Умозрение в красках»: «…бессознательной, слепой и хаотичной жизни внешней природы противополагается в человеке иное, высшее веление, обращенное к его *сознанию и воле*»[178].

В отношении дальнейшего применения в тексте термина «трансцендентальный стиль» следует уточнить его понимание нами лишь как выражения *направленности* авторского мышления за пределы физической реальности, *стремления* к познанию существа мира за границами форм его проявления и перевести это обобщающее «стилевое» определение в область *разностилевых* (в художественном отношении) примеров духовных поисков режиссеров. В этом смысле в фильме может и не случиться «*проявления* трансцендентного», *выражения* божественного в видимых или слышимых формах-символах, которые можно четко интерпретировать. В то же время, если обратиться именно к звуковой сфере таких фильмов, у нас появляются основания достаточно уверенно говорить об определенных принципах работы режиссера со звуком как признаках «трансцендентального» мышления. Среди этих признаков, прежде всего, мы должны отметить такие явления, как:

---

[177] Мы вообще не согласны с отнесением кинематографа Робера Брессона к «трансцендентальному стилю», склоняясь к определению его мышления как феноменологического, что следует не только из внимательного просмотра его фильмов, но и из правильного понимания его слов: «Сверхъестественное в кино – это всего лишь наиболее точно выраженное реальное. Это реальные вещи, поданные крупным планом».

[178] Трубецкой Е. Умозрение в красках. Вопрос и смысле жизни в древнерусской религиозной живописи // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. Антология. М.: Прогресс, 1993. С. 195.

1) *звуковая манифестация трансцендентного* (проявления в процессе экранного действия звуков или музыкальных фрагментов духовной семантики),

2) *речевое философствование* (присутствие в фильме монологов и диалогов – как внутрикадровых, так и закадровых – этического, философского или религиозного характера);

2) *звуковое восхождение,* то есть постепенное (на протяжении фильма) «истончение» звуковой материи (изменение частотных, тембровых, стилистических, семантических характеристик звучания) в приближении к тонким духовным «слоям» звуковой иерархии,

3) *звуковой «трансцендентальный стазис»* (выражение смысла звукового восхождения в финальном звуковом или музыкальном символе).

Надо добавить, что В.В. Виноградов, солидаризируясь с Ю. Цивьяном, отмечает смысловую *паузу* (остановку) как признак «трансцендентального стиля» в российском кинематографе: «Именно это особое время-пространство становится основополагающим элементом русского “трансцендентального стиля”»[179]. В контексте приведенной цитаты речь не идет конкретно о *звуковой* паузе, однако ясно, что этот выразительный элемент не может обойтись без некоего звукового решения[180]. Тем не менее, мы склонны относить смысловую паузу (остановку) скорее к признакам феноменологического типа аудиовизуального решения, как варианта открытия или «схватывания сущности» визуального события в незвучании (подробнее об этом – в Главе 3 настоящей работы).

---

[179] Виноградов В.В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске». М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2013. С. 42.

[180] В.В. Виноградов отмечает, что в кинематографе Годара остановка (пауза) лишена трансцендентального значения, но связана с аналитической процедурой – мышлением-речью, т.е., в системе предлагаемой нами типологии, относится скорее к рефлексивному типу аудиовизуального решения. См: Виноградов В.В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске». М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2013. С. 42.

Рассмотрим, как признаки рефлексивно-трансцендентального подтипа аудиовизуальных решений реализуются, например, в фильме Андрея Тарковского **«Зеркало»** (1974)[181].

Разделение звуковой дорожки этого кинофильма, помимо традиционного «технологического» (шумы, речь, музыка), можно провести и по другому принципу: здесь очевидно различение звука «материального» и звука «одухотворенного». Причем в сферу «материального» звука попадают не только бытовые звучания, но и внутрикадровая человеческая речь, почти сливающаяся по смыслу (точнее, с его отсутствием) с окружающим бытовым многозвучием. Разговоры — Матери с Прохожим, сотрудников типографии, испанских эмигрантов, Натальи с Алексеем — лишь свидетельства частных жизней, растворенных в повседневности. Звук, отпущенный в материальное инобытие, молчит. Бесконечная, озвученная человеком будничность значит не более, чем гудки паровоза, звонки телефона или шум типографских станков. *Разговоры — не диалоги*, где устанавливается взаимообратная связь между *глазами* говорящих (недаром разговоры часто выносятся за кадр); в этом *звучащем молчании* лица «закрыты», жизнь в них проживается, но не живет. Звучащее молчание в «Зеркале» отсылает к невидимым трагедиям человеческого существования чеховских «комедий», к тому, что Морис Метерлинк называл «трагической повседневностью». Пространство «материального» звука – *звучащее*, но не *звуковое* (в этом смысле можно увидеть определенное сходство со *звучащим* миром в вышеописанных фильмах Ингмара Бергмана).

В то же время, разговоры в «Зеркале» не созданы для актуального со-переживания, как это происходит, например, с диалогами в кульминационных моментах фильмов Бергмана. Диалоги в картинах шведского режиссера создаются

[181] Надо отметить, что относительно первых полнометражных фильмах Тарковского – «Иваново детство», 1962 и «Андрей Рублев», 1966 мы не можем говорить о воплощении рефлексивно-трансцендентального подтипа аудиовизуальных решений, в частности, из-за большого присутствия в этих фильмах авторской чувственно-изоморфной музыки Вячеслава Овчинникова.

лицами (чаще всего это два лица, два крупных плана), постоянно изменяемыми мерцающими оттенками экзистенциальных модусов (боль, страдание, желание, страх…). У Тарковского – это способ не погружения в самозначимость кадра, а превышения и преодоления его видимости. Разговоры возникают спонтанно (Прохожий заводит разговор с Матерью, сидящей на бревне, с банального: «А почему Вы такая грустная?»), темы их неожиданно меняются (во время разговора о сыне Наталья и Алексей вдруг пытаются вспомнить, кто в библейской истории увидел неопалимую купину), говорящий перебивается (Наталья прерывает нравоучительную речь Алексея упреком: «Ты почему матери не звонишь?») или наталкивается на непонимание – непонимание как фактическое («Что он говорит?» – спрашивает Наталья во время бурной речи испанца), так и нежелание понять, сопротивление пониманию (мальчик, делая полный оборот после команды «кругом», говорит: «Круг*о*м – по-русски значит кругом»). Эти разговоры – не *про*живаемые, а *пере*живаемые (иногда даже пережидаемые); их необязательность (случайность, проходимость) трудно было бы эстетически оправдать, если бы мы не чувствовали – сразу и безусловно, начиная со слов из Пролога «Я могу говорить» и музыки Баха на вступительных титрах – проявлений в фильме и пространства *звукового*, указующих на трансцендентальность авторской рефлексии.

Духовная энергия картины – в трудном продвижении сквозь различные звучащие пространства к *звуку*. Это приход-возвращение к звуку. Звучание – поглощает, засасывает; звук – призывает, творит. Звучащие пространства апофатически указывают на возможность и необходимость своего духовного праотечества – звука.

Проходя через звучащие пространства, Тарковский в один из моментов *вдруг* «включает» вторую (третью и т.д.) звуко-ритмическую линию, выступающую своего рода семантическим контрапунктом к внутрикадровому звучанию. Происходит смена (усложнение) ритмической структуры, а через нее – изменение свойств внутрикадрового пространства. Пространство меняется как физически

(так, стихами «сбивается», тормозится быстрый шаг Матери по коридору типографии), так и парадигматически (вторгающиеся в визуальную современность музыка барокко и портреты эпохи Возрождения как признаки *манифестации трансцендентного*). Время из физического становится экзистенциальным (внутренне-переживаемым). В эпизоде стрельбы учеников на полигоне, где военрук накрывает собой брошенную мальчишкой и уже готовую взорваться гранату (мы еще не знаем, что граната учебная), мы слышим в тишине *вдруг остановившегося времени кадра* стук сердца военрука, но, когда камера (очень медленно) приближается к его голове, перед нами *откровением* проявляется (буквально – из «размытой» картинки) пульсирующая в такт сердечному биению кровь под едва затянувшейся кожей раны на темени. В этот момент эпизод достигает не только своего наивысшего психологического напряжения, но выходит (в том числе за счет продленности звучания – «стук» продолжается на протяжении 37 секунд – и замедленности внутрикадрового ритма) на экзистенциальный уровень.

Работа с ритмом является определяющей при переходах между различными звуковыми пространствами. Характерны в этом отношении слова композитора многих фильмов Тарковского (в том числе «Зеркала») – Эдуарда Артемьева: «В кино, как и в музыке, чувство темпа и ритма – наиважнейшее, это категории пространственные»[182]. Артемьев далее в том же интервью говорит: «Вспоминаю эпизод перехода через Сиваш, документальный, но совершенно библейский по смыслу: пространство бесконечное, космическое – как его решить звуково? И мы… пришли к одному звуку. Эпизод большой, десять минут, и всего один аккорд, оркестрованный разными тембрами. К этому решению… шли долго, но вроде не обманулись. Это даже музыкой в общепринятом понимании не

[182] Туровская М. И. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 96.

назовешь. Там нет никакого развития, но в таком виде это работает довольно точно»[183].

Эпизод «Переход через Сиваш» обозначает переломный момент в фильме через соединение сразу трех звуко-ритмических пространств. «Сиваш» знаменует – через звуковые характеристики – и переход от темы межчеловеческих отношений – через тему Смерти – к теме Жизни, но уже в *другом, высшем* ее понимании. Помимо жесткого «прозаического» ритма визуального ряда (военная хроника), озвученного плеском воды (в метафильме Тарковского – символ переходности между реальным и ирреальным пространствами), мы слышим аритмический музыкальный аккорд Артемьева и – что наиболее важно – стихи Арсения Тарковского (*звуковая манифестация трансцендентного и одновременно звуковое восхождение*). Это не первое в фильме появление поэтической речи (крайне важно – в исполнении автора стихов, от которого сын-режиссер добивался абсолютно естественной интонации, записывая многочисленные варианты прочтения), но если до этого эпизода мы слышали стихи о «человеческом» («Свиданий наших каждое мгновенье/ Мы праздновали как богоявленье…»; «С утра я тебя дожидался вчера / Они догадались, что ты не придешь…»), то сейчас движение рефлексии автора подготовило нас к восприятию строк уже совершенно метафизических: «На свете смерти нет, бессмертны все, бессмертно всё… Есть только явь и свет, ни тьмы, ни смерти нет на этом свете…»

Приход к важнейшему смыслу финала – утверждению бесконечности Жизни – происходит, помимо усложнения ритмической структуры кадра, и с помощью создаваемого звукового пространства *тишины*. Тишина — не абсолютное ничто, это не пустота, но лишь снятие звуковой телесности, обнажение звукового смысла. Характерность *создаваемой* Тарковским тишины в том, что она музыкально (композиционно и интонационно) оформлена. Тишина –

[183] Там же. С.96.

художественно преломленная физиология кадра, это сознательное преодоление «простоты взгляда» кинокамеры, создаваемой трудностью (усилием) формы. Режиссером художественно организован шум травы и деревьев (как бы «пойманное» начало порыва ветра и неожиданное его прекращение); дождя (своеобразные арочные, перекликающиеся «водные конструкции»: дождь – вода на стекле – вода, льющаяся с потолка – душ – мокрые длинные волосы матери); огня (пожар – «картина», которую созерцает спокойно присевшая мать, костер во дворе, который наблюдает из окна Наталья). Тарковский «по-композиторски» создает звуковые картины природной тишины; не раз режиссер высказывался, что лишь там, где в кадре не хватает выразительных возможностей *его* кинематографического языка, ему нужен композитор, – но композитор как организатор звукового пространства кадра, а не творец оригинальных музыкальных форм[184].

В тишине открывается *видение* художника – в том смысле, который вкладывал в это понятие Морис Мерло-Понти: «Видение художника – это больше не взгляд вовне, не простая «физико-оптическая» связь с миром. Мир уже не находится перед ним, данный в представлении: скорее, это сам художник рождается в вещах, как бы посредством концентрации, и возвращается к себе из видимого… Видение… оказывается встречей, как бы на перекрестке, всех аспектов бытия… само безмолвное бытие обнаруживает присущий ему смысл»[185].

Важнейший момент финала, поражающий своим гениально-простым решением: после музыки *начального* хора из «Страстей по Иоанну» И.С. Баха, под звуки которого Мать-бабушка уводит внучат в поле, вдруг наступает *тишина, момент истины* – и Мир оглашается радостным криком маленького мальчика: «Э-ге-гей!» Радость о Жизни, дарованной Богом (*звуковой трансцендентальный стазис*).

---

[184] Там же. С. 93.

[185] Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. С. 43, 54.

В финале **«Сталкера»** (1979) звуковым выражением трансцендентального стазиса становится эпизод произнесения женой Сталкера слов Любви – фактически выражения смысла слов Святого апостола Павла из «Первого послания к Коринфянам»: «Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится». В финале **«Ностальгии»** (1983) аналогичная роль *пра-символа* бесконечности (вечности) и единства Жизни в пространстве и во времени отдана русскому фольклорному напеву «Ой вы, кумушки» (он же заявляется и в начале фильма, таким образом, форма фильма «закругляется», замыкается «круг жизни»). Причем важно то, что этот мотив – одноголосное женское пение[186], наиболее приближенное к «прамузыке человечества», еще не «расцвеченной» многоголосием и инструментально-тембровым многообразием. Этот прием, по всей видимости, оказал влияние на звуковое решение фильмов некоторых режиссеров – духовных последователей Тарковского: фольклорные вокальные мотивы мы слышим, например, в финале фильмов Андрея Звягинцева **«Возвращение»** (2003) и **«Изгнание»** (2007).

Вообще в новейшем российском кинематографе этническая звуковая составляющая играет заметную роль. Правильно понятая и деликатно использованная, этника помогает в создании необыкновенных звукозрительных феноменов в фильмах (не только, но особенно) рефлексивно-экзистенциального направления. В картине Алексея Федорченко **«Овсянки»** (2010) именно музыка Андрея Карасева, созданная (точнее будет сказать – сотканная) из уникальных тембров редких музыкальных инструментов создает атмосферу затерянного (или потерянного?) мира маленькой народности мери[187]. Но «потерянность мери» – это и метафора потерянности, «заброшенности», экзистенциальной тоски человека. Закадровый голос рассказчика – писателя-графомана по имени Аист Всеволодович – в начале фильма «обнаруживает» не только себя, но и нас –

[186] Использована запись из сборника «Усвятские песни: Поет народная исполнительница Ольга Сергеева. Свадебные песни и плачи / Сост. и аннот. Е. Разумовской. М.: Мелодия, 1978.

[187] Андрей Карасев был награжден за музыку к фильму «Овсянки» премией «Ника».

многих: «Захотелось узнать, понять: кто мы, почему мы такие, а не другие какие-нибудь». Композитор Андрей Карасев использовал в музыкальном оформлении фильма тибетские инструменты дунчены (большие медные трубы), диджириду (огромная полая труба, производящая единственный, но очень сильно воздействующий на психику звук), а также шаманские инструменты: барабанчик дамару и канглинга (своего рода «флейта» из берцовой кости человеческой ноги). Кроме того – и это тоже характерный прием в создании рефлексивно-медитативных состояний в современном кинематографе – композитором были использованы в качестве «инструментов» велосипедные спицы, жестяные тазы, звук движущегося лифта и др. (так называемая «конкретная музыка»). Звучат и «привычные» нашему уху музыкальные инструменты – гитара, скрипка. Но здесь важна одна ремарка самого композитора: «Не было ни одного инструмента, кроме тибетских, которые звучали бы так, как должны звучать. Все приходилось перестраивать, искажать. Потому что вся эта “корявость” в инструментах очень напоминала корявость положения меря, народа, от которого сейчас остались какие-то отзвуки, эхо»[188].

Возвращаясь к теме влияния эстетики Тарковского, надо сказать, что, конечно, далеко не только прием включения этники, но и множество других оказали и продолжают оказывать сильное влияние на художественный язык современных российских режиссеров. Иногда это влияние ощущается даже как полемическое переосмысление эстетики Тарковского или как попытка приложения его идей к показу современной российской действительности, весьма далекой от «высокой поэзии». Надо признать, что смелость и провокативность, как бы мы к этому не относились, являются не только атрибутами актуального искусства, но и необходимыми движущими средствами развития художественного языка. Вопрос состоит в другом: является ли провокативность и

[188] Интервью с А. Карасевым. URL: http://filmmusicmag.ru/2011/08/18/0332/ (дата обращения 17.11.2015 г.)

даже скандальность языка автора лишь средством самопрезентации, или за этим стоит нечто большее – некая общая внутренняя проблема, которую нужно почувствовать, разглядеть и понять?

В картине Кирилла Серебренникова **«Юрьев день»** (2008) многие «гештальты» российского авторского кинематографа, ставшие практически «архетипами бессознательного» огромного числа киноманов, преобразованы до такой степени, что становятся на грани новаторства и кощунства (в зависимости от того, на что «настроено» зрительское восприятие и подготовлено его сознание). На экране происходит довольно своеобразный диалог с художественными константами (элементами *канона*), в частности, кинематографа Андрея Тарковского. Дом, огонь, вода, зеркало – эти полисемантические образы художественного мира Тарковского переводятся режиссером Серебренниковым в элементы «эстетики безобразного», демифологизируются. Если целью творческих усилий Тарковского было восхождение к Свету, то путь героини фильма «Юрьев день» к *просветлению* лежит через нисхождение в земной ад (созданный самими же людьми) и искание истины в низинах человеческого существования.

Оперная певица, звезда международного масштаба с говорящим именем Любовь – талантливая, красивая и небедная женщина – приезжает вместе с сыном Андреем (снова знаковое имя!) на свою малую родину с «ностальгическими целями». Как и фильм Тарковского «Ностальгия», «Юрьев день» начинается со звуков музыки Джузеппе Верди (у Тарковского звучал хор «Requiem aeternam» («Вечный покой») из «Messa da Requiem», у Серебренникова звучит ария Леоноры «Pace, pace, mio Dio!» в исполнении Марии Каллас из оперы «La Forza del Destino» («Сила судьбы»). (Оба названия, заметим, имеют символический смысл). Сын Любови, в машине которой звучала эта музыка, просит мать выключить ее и «поставить что-нибудь нормальное».

Андрей пропадает без вести во время экскурсии по местному Кремлю, и безутешная мать остается в этом Богом забытом местечке, чтобы ждать его

возвращения. Дом, в котором ее приютили – больше похож на сарай. Вместо яблок, «рассыпанных» во многих кадрах фильмов Тарковского – у Серебренникова несметное количество грязноватых луковиц на полу. Зеркало, в которое смотрится все более и более дурнеющая Любовь – не хранящее память поколений, даже не «мутное стекло»: оно все в грязных разводах и трещинах, которые свидетельствуют только о беспросветной, убогой (с точки зрения *внешнего* благополучия) жизни ее хозяйки. Прекрасные длинные волосы Женщины Тарковского, омываемые чистой водой – у Серебренникова безжалостно выкрашиваются отвратительной желто-рыжей («самой дешевой») краской «сурик интимный», которой пользуются *все* женщины этой местности. Священник в храме – не служитель Богу, а завхоз: с калькулятором руке деловито заказывает по мобильному телефону (рингтон – «Танец маленьких лебедей») плитку, печку для бани, сайдинг, вагонку…

Знаковое событие фильмов Тарковского – уход в молчание, невозможность говорения – есть и в «Юрьеве дне». Однако если у Тарковского Андрей Рублев *сам* принимает решение (дает обет молчания), то потеря голоса у Любови воспринимается как Божья кара в ветхозаветном духе. Личность – через молчание – не *приготовляется изнутри* к восхождению по новому пути, но *извне* стирается, полностью нивелируется, растворяется («первые станут последними»). Оперная дива, выйдя во двор из избы в накинутом на голову, как *монашеское одеяние*, одеяле, взглянув на *небо, вдруг* теряет свой драгоценный божественный дар – голос – и падает ниц, в холодный снег, и ползет по нему с беззвучным криком отчаяния.

С этого момента постепенно начинается перерождение ее личности. *Звезда спускается* в земной ад (палата зэков-туберкулезников) и начинает свое «служение» в качестве добровольной поломойки, санитарки и сестры милосердия. Есть и эпизод «причастия» хлебом и картошкой одичавшей голодной толпы заключенных. Кульминация этого служения – сцена *спасения Любовью*

истекающего кровью зэка, порезанного сокамерниками: в кадре «Пьета» наших дней: окровавленный уголовник на руках «матери» (несколько раз «сын» произносит слово «мама»). Как не провести здесь сравнение с финальным кадром «Соляриса» Тарковского, где мы видим аллюзию на «Возвращение блудного сына» Рембрандта. Камера Тарковского после этого поднимается ввысь, в космическую бесконечность. У Серебренникова это «вознесение» в кадре невозможно…

Тем не менее, мы, безусловно, можем не только увидеть, но и услышать признаки трансцендентального направления авторского мышления. Режиссер в течение всего действия постепенно доносит до нас простую мысль: Бог не в абстрактном иномирье, но в Другом, в том ближнем, о котором говорится в Евангелии, и которого *надо*, но так трудно полюбить. Автор говорит о необходимости *видения в Другом кого-то близкого*, не чужого тебе человека – и не в пограничной ситуации, а каждый день, в повседневности. Сначала этот «месседж» воспринимается как грубоватые сценарные «крючки»: следователь «видит» в Любови свою старую знакомую Люсю, Любовь в свою очередь «видит» то в монахе, то в уголовнике своего потерянного сына, мелькают похожие фамилии – Васильев, Васильчиков, Васильков... Однако самые психологические верные находки – в, казалось бы, проходных и малозначимых эпизодах. Например, когда Любовь вдруг видит в алкоголике, набросившимся на нее с ножом – человека. У нее исчезает страх, а у него – агрессия. Она дает ему денег и выпроваживает на улицу – и здесь, на пороге, глаза их на миг встречаются. Нет, никаких чудес не произойдет: опустившийся пьяница не станет святым, а Любовь даже пригрозит ему «убить», если тот вернется. Но они уже… не «чужие».

Постепенно в картине происходит и звуковое «восхождение». Один из важнейших эпизодов – «Неопалимая купина» (горящая *выкинутая* рождественская ель) – сопровождается уже не светской оперной музыкой, но песнопением «Благослови, душе моя, Господа» из «Всенощного Бдения» Сергея

Рахманинова (*звуковая манифестация трансценденции*), в котором солирует сама героиня – *бывшая* певица Любовь Павловна. Причем звучит песнопение не за кадром, а из оказавшегося рядом телевизора. Как громом пораженная, Любовь смотрит на горящее древо и слышит производимые *когда-то* ею же *божественные звуки*… В финале картины Люба скромно войдет в храм и присоединится к нескольким рыжеволосым женщинам, поющим нестройными голосами «Херувимскую», и будет покорно и молча внимать указаниям строгого регента (в обычной жизни - продавщицы мороженого): «Новенькая, ты слышишь, что ты поешь? Ушами слушай и душой. Слух-то у тебя есть музыкальный?» В последнем *беззвучном* кадре мы видим, что Люба действительно поет теперь душой…

Помимо режиссеров, в творчестве которых влияние Тарковского нужно еще разглядеть и расслышать, есть авторы, в фильмах которых его эстетика, в том числе звуковая, находит безусловное продолжение. Например, в фильмах турецкого режиссера Нури Бильге Джейлана, открыто признающегося в огромном влиянии Тарковского на становление его художественного мировосприятия, мы можем заметить не только видеоцитаты, но и звуковые аллюзии на картины российского режиссера: так, в фильме Джейлана **«Отчуждение»** (2002), помимо включения фрагмента из «Сталкера» (на экране телевизора в квартире главного героя показывается длинный эпизод проезда Писателя, Профессора и Сталкера на дрезине в Зону), есть эпизод со звучанием фа-минорной Хоральной прелюдии И.С. Баха, однозначно ассоциирующейся с метацитатой из мира Тарковского (звучание музыки из телевизора во время показа фрагмента «Зеркала» переходит во внутрикадровое пространство фильма Джейлана).

Из российских режиссеров-наследников эстетики Тарковского следует назвать, прежде всего, Константина Лопушанского. Несмотря на то, что Лопушанский числился во время учебы на Высших режиссерских курсах в мастерской Эмиля Лотяну, духовным учителем своим он неоднократно называл Андрея Тарковского. Когда Лопушанский говорит, что «воспитан в концепции

Тарковского»[189], он имеет в виду не только приверженность полной аутентичности (тотальному авторству) создаваемого произведения, но и высоко-духовную направленность всего творчества. Рассказывая о своих встречах с Тарковским, Константин Лопушанский всегда подчеркивает моменты, навсегда оставшиеся в его памяти как жизненные и творческие ориентиры: «Он всегда возвращался к тому, что в традициях религиозных философов называл Абсолютом. Мировоззрение, которое отказывается выходить за рамки реальности, ему казалось ограниченным и убогим»[190].

В звуковых решениях фильмов Лопушанского также просматривается вертикальная линия в движении авторской мысли. Как и в визуальном ряде, в звуке некоторых фрагментов его фильмов совершенно определенно воплощены аллюзии на Тарковского. Так, в фильме **«Конец века»** (2001) в эпизоде воспоминания-сна матери (которую, по сценарию, хотят лишить памяти в психиатрической клинике) о своем детстве возникает прямая звукозрительная ассоциация сразу с двумя фильмами Андрея Тарковского – «Зеркало» и «Солярис», причем отсылка к видеофильму, который Крис показывает Хари в «Солярисе», в фильме Лопушанского происходит именно за счет звуковых ассоциаций – электронного «квазибаховского» звучания, слишком сильно напоминающего фа-минорную Хоральную прелюдию Баха, использованную в «Солярисе» (тоже обработанную на синтезаторе композитором Эдуардом Артемьевым).

Стоит сказать и о той эволюции, которую претерпели взгляды Лопушанского в отношении использования музыки в кинофильме за прошедшие три десятилетия его творчества. В первых картинах режиссера (еще недалеко ушедшего от «жизни в музыкальном искусстве» выпускника Казанской консерватории и аспирантуры консерватории Ленинградской) музыка играла не просто важную, но

---

[189] Лопушанский К. Диалоги о кино. СПб.: Алетейя, ТО «Ступени», 2010. С. 170.

[190] Там же. С. 177.

формообразующую роль: «…Музыка для меня особенно важна в период созревания замысла, по сути, из нее у меня рождаются образы будущего фильма… Слушая те или иные музыкальные произведения, темы, я “ловлю” зрительные образы, осмысливаю их. Так постепенно возникает некая изобразительная схема будущего фильма, а я пытаюсь ее расшифровать»[191].

Слова, сказанные в интервью после выхода на экраны первой полнометражной картины Лопушанского **«Письма мертвого человека»** (1986), конечно, отразили мировоззрение автора на тот момент. В фильме музыки много: мадригал «Амариллис» Джулио Каччини, Медитации для органа Оливье Мессиана[192], авторская музыка Александра Журбина, в финале – «Пробуждение» Габриэля Форе. В дальнейшем, как это видно из самих произведений режиссера, музыка уступает место другим побудительным мотивам творчества. Однако и в более поздних картинах уже зрелого мастера нашли отражение некоторые высказанные им в конце 1980-х основные принципы, определяющие место и роль музыки в фильме, например: «…Музыка мне особенно важна для выявления основной точки – точки катарсиса фильма»[193] (вспомним здесь слова Пола Шрейдера о музыке в «трансцендентальном» фильме как «таинственном событии и очевидном символе», свидетельствующем о преображенной реальности). Финалы фильмов Лопушанского, действительно, не только интересны с точки зрения звукового решения, но и очень важны для установления духовного смысла (*стазиса)* фильма.

Содержательно темой творчества Лопушанского стала многоаспектная духовная проблематика, получившая воплощение в доминирующем жанре фантастической апокалиптики. И в этом контексте необходимо отметить один

---

[191] Лопушанский К. Диалоги о кино. СПб.: Алетейя, ТО «Ступени», 2010. С. 14.

[192] Мессиан, по признанию Лопушанского, стал тем композитором, к музыке которого он всегда возвращается. – См. Лопушанский К. Диалоги о кино. СПб.: Алетейя, ТО «Ступени», 2010. С. 52.

[193] Там же. С. 15.

звуковой прием, переходящий из фильма в фильм режиссера и даже ставший в кинематографе Лопушанского характерным способом введения зрителя в длящееся на протяжении почти всего фильма психологическое состояние экзистенциальной тревоги, вырастающей порой до трагического ощущения свершающейся у нас на глазах катастрофы. Этот прием – сопровождающий визуальный ряд низкочастотный гул (рокот), создаваемый, в основном, с помощью звукового синтезатора. Так, на протяжении практически всего действия фильма **«Русская симфония»** (1994) мы слышим такой «рокот», который можно интерпретировать и как звук пожара, и как символ всемирного апокалипсиса. Однако, как мы уже сказали, вертикальная направленность художественной рефлексии режиссера предопределяет и выход из состояния экзистенциального отчаяния. Режиссер не раз говорил, что свет и надежда в его фильмах вычитываются из авторской *интонации*. Но к этому нужно добавить и совершенно определенно проявляющиеся «лучи света» в звуке. В «Русской симфонии», например, глухой, темный рокот периодически «высветляется» православным песнопением. А финал фильма решен даже слишком прямолинейно (как в видеоряде, так и в звуке): уход главного героя в веригах по белому снегу в неведомую даль происходит под «Великое славословие» болгарского композитора Апостола Николаева-Струмского.

В созданных уже в новом веке фильмах Лопушанского, при всей незыблемости исповедуемых режиссером духовных принципов и основ его творчества, отражаются и новейшие подходы к звуковому решению фильма. В картине **«Гадкие лебеди»** (2006) Лопушанский, в соавторстве с композитором Андреем Сигле, не изменяя традиционным ценностям («Сначала мы искали духовный образ музыки, и уже потом претворяли его в конкретное звучание»[194]), воплощает в звуковой сфере актуальные тенденции применения музыкальной этники и конкретной музыки. В звуковой партитуре фильма были использованы

[194] Лопушанский К. Диалоги о кино. СПб.: Алетейя, ТО «Ступени», 2010. С. 79.

тибетская флейта, тибетские колокола, поющие бокалы, национальный азербайджанский инструмент тар и даже звук перфорированных металлических листов, подвешенных на цепочках (этот «инструмент» был увиден авторами на выставке современного искусства). В финале фильма играют саксофоны – но их звучание как будто «одушевляется», становясь надрывными гортанными «голосами» израненных «гадких лебедей» (метафоры *других, особенных* детей, образующей смысловой центр картины). Вместе с визуальной стороной последних кадров (измученная больничной психиатрией – чтоб стала «как все» – девочка-индиго протирает ладонью *мутное стекло* окна, открывая для себя и *для нас* кусочек *звездного неба* – и это, несомненно, визуальный *стазис*), звук свидетельствует о трансцендентальности авторского мышления[195]. Константин Лопушанский всегда остается верен завету своего учителя – Андрея Тарковского: «Искусство несет в себе тоску по идеалу. Оно должно поселять в человеке надежду и веру. Даже если мир, о котором рассказывает художник, не оставляет места для упований. Нет, даже если более определенно: чем мрачнее мир, который возникает на экране, тем яснее должен ощущаться положенный в основу творческой концепции художника идеал, тем отчетливее должна приоткрываться перед зрителем возможность выхода на новую духовную высоту»[196].

В контексте духовных поисков и размышлений можно рассмотреть и аудиовизуальные решения фильмов Кшиштофа Кесьлевского зрелого периода. Начиная с **«Декалога»** (1988), фильмы польского режиссера фокусируются на осмыслении онтологической связи «Я – Другой» (центральная проблема философского *диалогизма*) как области рефлексии и самопознания внутри философско-религиозной проблематики.

---

[195] Музыка настолько точно выразила идею финала, что заменила уже снятый десятиминутный монолог главного героя.

[196] Тарковский А. Уроки режиссуры. Учебное пособие. М.: ВИППК, 1993. С. 7–8.

Но стоит сказать, что Кесьлевский никогда не позиционировал себя как выразителя или тем более пропагандиста каких-либо конфессиональных доктрин (в отличие от его соотечественника Кшиштофа Занусси, открыто провозглашавшего свою приверженность католицизму). Его понимание как веры, так и религии вообще, совершенно очищено от ритуальной специфики ее повседневного бытования: «Для меня вера в Бога не связана с церковью как институтом. Когда меня спрашивают, верующий ли я, я отвечаю: мне не нужны посредники. Более того, я убежден, что многие из нас не нуждаются в таковых <…> Разве уже сам факт, что человек жаждет добра и любви, не является фактом религиозного порядка? Меня раздражает отношение к Богу как к тому, кто отвечает за всё добро и всё зло мира»[197]. Это взгляд на религию и веру современного европейского интеллектуала, не лишенного, тем не менее, ощущения грандиозной тайны мироздания, и такая позиция, безусловно, находит горячее сочувствие и согласие у огромного числа современников. И именно это категорическое отрицание Кесьлевским самой возможности восхождения на кафедру проповедника, эта принципиальная позиция нахождения не «сверху», не в «центре» и не «за кадром», а *рядом* (на равных) с персонажем, рядом с живым, чувствующим, страдающим человеком – эта позиция придает фильмам Кесьлевского особый вкус правды, психологической подлинности, и соответственно – вызывает безусловное доверие и симпатию зрителя[198].

Религиозно-философская концепция *диалогизма,* развивавшаяся целым рядом мыслителей XX в. (Мартин Бубер[199], Эммануэль Левинас[200], Николай

---

[197] Кшиштоф Кесьлевский – Тадеуш Соболевский. Нормальный момент // Искусство кино. 1993. №3. С. 125.

[198] Известно, что и во время съемочного процесса Кесьлевский всегда находился в непосредственной близости от играющего в кадре актера и никогда не переходил на начальственный тон «режиссера в кресле с мегафоном».

[199] Бубер М. Проблема человека. Современные поиски // Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995.

Бердяев[201] и др.) получает в кинематографе Кесьлевского своеобразное воплощение, в том числе благодаря аудиовизуальным решениям. В его фильмах герой – отчужденный, потерянный, *закрытый* в силу различных, в основном трагических обстоятельств – постепенно начинает *видеть Другого*, приближаться к нему, понимать его, а тем самым и понимать – *через свое отношение к Другому* – себя, принимать свою судьбу.

Мир Других в фильмах Кесьлевского возникает из окружающей повседневности, от которой долгое время отгораживается герой («закрытое Я»). Как бы невзначай режиссер вводит в кадр некоего бессловесного персонажа, часто прохожего, *постороннего*, который появляется в самых неожиданных местах развития сюжета и, собственно, *не делая ничего* в кадре, сбивает героя с прямой линии его эгоистически-мотивированного поведения или мышления. В этом же смысле из фильма в фильм появляется маленькая сгорбленная старушка, пытающаяся затолкнуть бутылку в высокое отверстие мусорного контейнера (иногда место старушки занимает старичок с палкой): ее беспомощные, нелепые, жалкие движения приковывают, «центрируют» расфокусированный взгляд смотрящего (этих посторонних замечают, глядя из окна, герои фильмов «Двойная жизнь Вероники», трилогии «Три цвета», появляются они и в «Декалоге»). Одним своим появлением, никак сюжетно не мотивированным, эти «пришельцы» заставляют героя изменить вектор своего взгляда. Взгляд, обращенный *внутрь себя*, вдруг делает крутой оборот и начинает смотреть *от себя*, выходит в *мир Других*.

Важную функцию элемента *другого мира* выполняет и музыка. Из фильма в фильм переходит мелодия некоего Ван ден Буденмайера, мифического

---

[200] Левинас Э. Тотальность и бесконечное. // Фишер Н. Философское вопрошание о Боге. М.: Христианская Россия, 2004.

[201] Бердяев Н.А. Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения // Бердяев Н.А. Дух и реальность. М.: ООО «Издательство АСТ», Харьков: «Фолио», 2003.

голландского композитора, жившего примерно в одно время с Моцартом (в фильме «Двойная жизнь Вероники» героиня – преподаватель музыки даже пишет в учебном классе на доске «годы жизни» Буденмайера: 1755[202] – 1803), которая хранится каким-нибудь персонажем словно шкатулка с драгоценностями и открывается собеседнику как сокровенная тайна. В одном из интервью Кесьлевский сказал, что не понимает и не чувствует музыки, ее места в фильме, и в этом вопросе всецело полагается на вкус своего постоянного соавтора – композитора Збигнева Прайснера (собственно, и играющего роль «Буденмайера»)[203]. Однако здесь, думается, режиссер не совсем прав в отношении себя самого. Музыка – это не только звуковая материя и форма, выражающая *невыразимое* другими художественными средствами. *Ощущение музыки* – это и особый талант восполнения *любого* художественного пространства до состояния *гармонии*, совершенства тонкого соотношения внешнего и внутреннего, обыденного и трансцендентного (особенно впечатляюще это воплощено в фильме **«Двойная жизнь Вероники»**, 1991, для которого Прайснер написал совершенно *надмирную* музыку, исполняемую невероятно высоким, *ангельским* голосом героини). Кесьлевский вводил в свои картины символы *нездешности* – звуки и цвета *другого мира*, меняющие направленность взгляда героя, открывающие ему новый смысл жизни. Вот как это происходит, например, в фильме **«Синий»** (1993) из цикла «Три цвета».

Главная героиня Жюли, потерявшая в автокатастрофе мужа и маленькую дочь, «приговаривает» сама себя к полному одиночеству («закрытое *Я*»). Попытка самоубийства, продажа имущества, переезд в другой город. Циничное отдание своего тела едва знакомому мужчине. Но вот режиссер постепенно вводит в сознание героини знаки присутствия *Другого*. Сначала ее голову время от времени

---

[202] Дата рождения «композитора» такая же, как у режиссера (20.05.1955), но на двести лет раньше.

[203] Кесьлевский К. О себе: Запись Дануты Сток. М.: Новое издательство, 2010. С. 125.

мучительно пронзают звуки недописанного концерта ее погибшего мужа-композитора. Затем она замечает уже знакомую нам маленькую старушку, неловко заталкивающую бутылку в мусоросборник. Чуть позже Жюли находит молодой человек, бывший свидетелем злосчастной аварии, и передает ей найденную им *цепочку с крестом*. «Я забыла о ней», – говорит Жюли и *не принимает* ее. Следующий шаг в пробуждении сознания: Жюли наталкивается в кладовке своей квартиры на целое крысиное семейство (крыса со множеством детенышей), удобно расположившееся в старой коробке. На лице героини отражается быстрая смена чувств: ужас-брезгливость-любопытство-интерес-сочувствие. Так постепенно режиссер «будит» героиню и развивает в ней готовность ко встрече с *Другим*. И этим *Другим* оказывается… любовница ее погибшего мужа, ждущая от него ребенка. Именно на ней Жюли видит такой же, как был у нее, *крест на цепочке* (!). Но Жюли уже готова к этому *потрясению* встречи с *Другим*. Жюли дописывает музыкальное сочинение мужа (здесь очень важен эпизод, в котором изменяющаяся оркестровка в закадровом звучании «иллюстрирует» ход композиторского мышления Жюли, постепенно «высветляющего» и облегчающего общее звучание оркестра) и отдает свой огромный богатый дом его любовнице и ее будущему ребенку. Жюли трансцендирует свое *Я* в это деторождение, выходя за пределы своего закрытого *Я*: в последнем кадре по щеке «железной» Жюли скатывается слеза.

Интересный подход к аудиовизуальному решению фильма можно наблюдать в фильме классика европейского артхауса Вима Вендерса **«Небо над Берлином»** (1987), где мифолого-метафорический сюжет (два ангела – Дамиэль и Кассиэль – «парят» в небе над городом и «читают» мысли людей) позволил увести почти всю речевую выразительность во внутренние монологи персонажей, тем самым

устранив опасность проявления пафоса и фальши в «осуществленной» речи[204]. Действительно, трудно представить реальную ситуацию, в которой персонаж – простая пожилая слепая женщина – выразится *вслух* словами почти древнегреческого философа: «У вас, зрячих, слишком много красок, чтобы знать, что такое время». Другой персонаж, также *внутри себя*, вопрошает: «Почему я это я? Когда начинается время и где кончается пространство? Может, наша жизнь под Солнцем – всего лишь сон?» В то же время на протяжении почти всего экранного времени за кадром звучит аритмичное соло виолончели (композитор Юрген Книпер), тембр которой ассоциируется с печально-трагическим *личным* высказыванием. Иногда к виолончели и другим струнным, звучащим фоном, присоединяется какофония хоровых голосов, как выражение смятения человеческих чувств и потерянности человека в *заботе* земного существования.

Еще один режиссер, в творчестве которого мы можем увидеть впечатляющие примеры аудиовизуального воплощения размышлений метафизического уровня – Терренс Малик, признанный мастер американского независимого кино, имеющий философское образование и ведущий затворнический образ жизни (в частности, никогда не дающий интервью и не поясняющий свои фильмы). Надо сказать, что в случае Малика, как и в большинстве ранее рассмотренных примеров, мы имеем дело с трансцендентальной направленностью мышления автора на этапе очень зрелого, если не сказать позднего творчества – что объяснимо, поскольку и предмет размышлений режиссера, и характер художественного воплощения процесса и результата рефлексии требуют большого, *прожитого и осмысленного,* жизненного опыта; это область «предельных вопросов», на которые пытается сам себе ответить человек. Отсюда возможно появление *кажущейся* банальности (догматичности) словесного ряда, на который, избегая непонимания или

[204] Надо также отметить, что на протяжени первых двух третей экранного времени визуальный ряд черно-белый; цвет, как и внутрикадровая речь, появляются, когда ангел «падает» на землю.

обвинений в проповедничестве и философском киче, отваживается далеко не каждый автор. Малик идет на этот риск, не закрываясь (почти), как щитом, цитатами из неприкосновенных для стрел критики священных источников (цитаты из Библии или выносятся в эпиграф, как в «Древе жизни», или отдаются в уста священнослужителей, как в «К чуду»). Закадровый (внутренний) монолог состоит из самодостаточных фраз-вопросов, которые просты («банальны») по форме и одновременно сложны по сути.

В фильме **«Древо жизни»** (2011), рассказе-воспоминании о детстве и взрослении мальчика Джека, становящемся и рефлексией о рождении и судьбе Вселенной, мы встречаем множество визуальных архетипов, очень напоминающих эстетику Андрея Тарковского. Вода, дерево, трава, дом, вид планеты из космоса. Мать, отец, ребенок. Символический образ, который не раз встретится и в других фильмах Малика – солнце, пробивающееся сквозь кроны деревьев (съемка с нижней точки) – вызывает в памяти кадры из «мирных эпизодов» «Иванова детства» Тарковского. Но индивидуализация мира Малика происходит сразу же, с первых кадров, благодаря, в частности, характерному для его художественного почерка приему «летающей камеры». Причем в каждом фильме камера Малика «летает» узнаваемо, но по-разному. В «Древе жизни» ее движение можно иносказательно сравнить с полетом бестелесной души, спустившейся с Небес, чтобы как бы заново просмотреть и пережить, *по-другому увидеть* свое прошлое. Кажущаяся невесомость камеры объясняет ее некоторую «неуправляемость»: она то догоняет, то обгоняет персонажей, иногда зависая на разных уровнях или падая, а иной раз взмывая ввысь… Камера, похоже, каждый раз «не подготовлена» к появлению в ее объективе актера.

В отличие от картин Тарковского, музыка в которых (особенно в поздний период) используется очень локально и относительно редко, фильмы Малика имеют почти непрерывное закадровое музыкальное сопровождение (также музыка часто звучит и в кадре). Саундтрек содержит десятки наименований

использованных музыкальных фрагментов (из произведений Баха, Моцарта, Шумана, Брамса, Берлиоза, Сметаны, Мусоргского…). Но все они, как и у Тарковского, несут весомую смысловую нагрузку. При этом музыкальная семантика, в основном, соответствует смыслу закадровых монологов («Как же я заплутал, забыл о Тебе?», «Свет моей жизни, я ищу тебя, моя надежда, мое дитя…»). Но есть и семантические звуковые «столкновения»: под звуки Сонаты C-dur Моцарта Джек говорит своему отцу страшные слова: «Это твой дом. Выгони меня, если тебе так хочется. Ты бы хотел меня убить» (трагическая инверсия темы Отца и Сына). Всем персонажам этой драмы предстоит пережить сильнейшие испытания, чтобы в финале мы увидели их преображенные души *на Небесах* и услышали слова Матери (напоминающие монолог жены Сталкера из одноименного фильма Тарковского): «Путь к счастью только один – любовь. А без любви жизнь промелькнет бесследно». На последних кадрах фильма Малика прозвучит «Agnus Dei» («Агнец Божий») из «Реквиема» Гектора Берлиоза (*звуковой трансцендентальный стазис*).

Выводы к 2 Главе:

Рефлексивный тип аудиовизуальных решений кинофильмов обусловлен как индивидуальными особенностями авторского художественного мышления, так и парадигмальными сдвигами в западноевропейском и отечественном художественном пространстве, во многом связанными с изменениями общественного сознания во время и после окончания Второй мировой войны.

Типологические признаки рефлексивного типа аудиовизуальных решений:

– визуальный ряд: часто замедленный внутрикадровый ритм или внутрикадровая полиритмия (особое строение внутрикадрового времени); нарушение линейной сюжетной нарративности; визуализации и аллюзии культурных (в основном, из области живописи и архитектуры) концептов различных исторических периодов; психологическая сложность и неоднозначность персонажей;

– аудиальный ряд: преобладание среднего или медленного темпа закадрового звучания, использование (в том числе в авторской звуковой обработке) больших фрагментов классической или духовной музыки как семантически нагруженных культурных концептов; применение сонорики, конкретной и электронной музыки для выражения сложных смыслообразований; наличие музыкальных метацитат как выражения концентрированных смыслов общей эстетики автора; во внутрикадровом и закадровом пространстве часто – включение фраз, монологов или диалогов духовного (философского, этического, метафизического, религиозного) характера.

Глава 3. Феноменологический тип

3.1. Идеи философской феноменологии и кинотеория[205]

В предыдущей главе мы рассматривали аудиовизуальные решения как выражение авторской рефлексии в кинофильме. Переходя к феноменологиии как области философско-эстетического дискурса, мы не можем не подчеркнуть внутреннюю связь этих двух типов мышления. Как отмечается в «Новой философской энциклопедии», «сама возможность *феноменологии* обосновывается с помощью рефлексии: реализация феноменологии опирается на “продуктивную способность” рефлексии»[206].

Однако обращение к анализу кинопроизведений, аудиовизуальные решения которых рассматриваются в рамках феноменологического типа, необходимо предварить несколькими замечаниями, касающимися рамок исследования, результаты которого изложены в данной главе. Относя некий пример аудиовизуального решения фильма к феноменологическому типу, мы основывались на наличии *некоторых признаков* типа мышления, нашедшего воплощение в теоретических работах философов феноменологического направления. В качестве теоретико-методологического основания в данном случае были взяты некоторые идеи феноменологии Эдмунда Гуссерля, а также отдельные важные положения феноменологической эстетики, представленные в работах Мориса Мерло-Понти, Романа Ингардена и Микеля Дюфрена.

Идеи феноменологии можно встретить и в кинотеории, начиная с немого периода: ранняя кинофеноменология использовала терминологию, выражавшую

---

[205] Основные положения параграфов 3.1., 3.2 изложены в публикациях: Михеева Ю.В. Звук в фильмах Робера Брессона в контексте кинофеноменологии М. Мерло-Понти // Вестник РГГУ. 2015. №1. С. 45–63; Михеева Ю.В. Робер Брессон: Homo silentii французского кинематографа // Человек. 2015. №3. С.148-163; Михеева Ю.В. Музыка фильма и эстетика режиссера // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. Материалы Международной научной конференции 14 – 17 октября 2014 года / РАМ им. Гнесиных. М.: ПРОБЕЛ–2000, 2015.С. 425–432.

[206] Новая философская энциклопедия. М.: Мысль, 2010. Т. III. С. 448.

непосредственное чувство кино, о чем писал культуролог Михаил Ямпольский: «Движение в кинематографе не имеет причины, расположенной в трансцендентной сфере языка, сознания, “за” фильмом. Именно поэтому феноменология кино немого периода оперирует совершенно иными категориями, полностью утерянными современным киноведением. Это категории энергии, абстракции, концентрации, перехода из плоскости в глубину, маски, суггестии, остановленного прошлого, экзистенциально насыщенного настоящего и т.д.»[207].

Тем не менее, в более поздних трудах выдающихся теоретиков искусства кино мы находим продолжение феноменологической подхода к анализу кинопроизведения – прежде всего, в статьях Андре Базена, а именно в том, что французский теоретик вкладывал в понятия «онтологии фотографического образа» и «истинного реализма» в искусстве: «Споры о реализме в искусстве проистекают из этого недоразумения, из смешения эстетики и психологии, истинного реализма, который есть не что иное, как потребность выразить конкретное и одновременно существенное значение мира, и реализма ложного, стремящегося обмануть глаз (а также и разум) иллюзорной похожестью форм»[208]. Психологии сюжета и искусственности монтажа Базен противопоставляет самозначащие феномены действительности, которые он называет «фактами». Именно *сущность фактов* должна воздействовать на восприятие зрителя, при этом сюжетные и психологические связи между фактами (в том числе в виде монтажа) не имеют существенного значения, поскольку являются искусственным вмешательством в живую реальность. Киновед А. Дорошевич, комментируя статьи Базена о фильмах Робера Брессона, Чарли Чаплина и Роберто Росселлини, отмечает: «Базен в ходе анализа фильмов демонстрирует, как в каждом конкретном случае режиссер производит своего рода редукцию до того “чистого”,

---

[207] Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ Киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. С. 198-199.

[208] Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М.: Искусство, 1972. С. 42.

не осложненного выразительной экспрессивностью и психологией феномена, через который должен открыться метафизический смысл произведения»[209].

Кристиан Метц, известный семиотик, работавший в области языковых смыслов кинематографа, пишет: «Конечно, неслучайно, что в кинематографической теории главной фигурой идеализма предстает феноменология, на которую открыто ссылался сам Базен и другие авторы того же периода и из которой более имплицитно (но и в более обобщенной форме) происходят все концепции кино как мистического откровения, как полноправно представленной “истины” или “реальности”, как явления сущего, эпифании <…> В самом деле, топический аппарат кино во многом похож на концептуальный аппарат феноменологии, и, таким образом, последний может быть использован для прояснения первого. (Кроме того, во всех областях следует начинать с исследования феноменологии того объекта, который мы хотим исследовать, с “рецептивного” описания его видимых проявлений; только после этого можно перейти к *критике*…»[210]

Безусловно, данный раздел настоящей работы не претендует на системное изложение принципов феноменологии на примере киноискусства. Речь идет лишь о проявлении в кинематографе, в частности, в аудиовизуальных решениях фильмов *некоторых признаков феноменологического мышления,* которые, тем не менее, имеют большое значение для теоретического осмысления кинопроцесса, и, что наиболее важно, оказали и продолжают оказывать существенное влияние (по крайней мере, в функции идейного воздействия) на творческую деятельность значительного числа представителей режиссерской профессии. Эти факты позволяют нам говорить о феноменологическом типе аудиовизуальных решений не как о единичном явлении, но как о направлении творческого мышления в

---

[209] Дорошевич А.Н. Метафизика Андре Базена // Киноведческие записки. 1993. №17. С.99.

[210] Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. Изд. 2-е. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 83.

кинематографе, выраженном непосредственно или косвенно повлиявшем на другие типы аудиовизуальных решений в авторском кинематографе.

Основание и повод для обращения к идеям феноменологии дало эстетическое восприятие произведений киноискусства, анализ которых будет представлен в данном разделе. Особое внимание в процессе этого анализа, что естественно следует из темы работы, было сосредоточено на аудиовизуальных особенностях кинопроизведения. Обобщение результатов исследования этих особенностей позволило автору сконцентрироваться на теоретическом представлении нескольких важнейших положений феноменологической философии и эстетики, нашедших, в разной степени, отражение в практике киноискусства.

Речь идет, прежде всего, о своеобразном кинематографическом преломлении понятия *феноменологической редукции*, которое представлено в данной работе, главным образом, в анализе особенностей подхода режиссеров к функционированию звука в фильме. Философская методология основателя и идейного вдохновителя феноменологического направления Эдмунда Гуссерля предполагает различные виды (первичная и вторичные) редукции (заключение мира «в скобки») и расширение объема феноменологической редукции с целью приближения к трансцендентально чистому сознанию: «Выключая полагание мира, природы, мы воспользовались этим методическим средством для того, чтобы вообще стал возможным поворот взгляда к трансцендентально чистому сознанию»[211]. Освобожденная от всех предпосылочных фактов и суждений, феноменология есть, по словам Гуссерля, «*чисто дескриптивная дисциплина*, которая исследует поле трансцендентально чистого сознания, следуя *исключительно интуиции*»[212].

---

[211] Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии. М.: Лабиринт, 1994. С. 33.

[212] Там же. С. 39.

Другой важный концепт феноменологической философии, который нашел отражение в нашем анализе кинематографических произведений, – метод «совершенно ясного схватывания сущности». При этом Гуссерль отмечал, что «вероятно, чрезмерным было бы утверждение, будто очевидное схватывание сущности всякий раз нуждается в полной ясности лежащих в основе деталей, в их конкретности. Наиболее всеобщих сущностных различений, например цвета и звука, вполне достаточно для того, чтобы дать показательные образцы на низкой ступени ясности. Представляется, что в них уже вполне дано наиболее всеобщее, род (цвет вообще, звук вообще), но не различение… Отчетливо представляешь себе существо дела посредством живой интуиции»[213].

Принцип феноменологической редукции находит воплощение в творчестве некоторых режиссеров не только в пространственно-временных рамках конкретного кинопроизведения, но и в качестве признака творческой эволюции автора, наблюдаемой в процессе теоретического исследования ее различных этапов. Постепенное «снятие» различного вида «наслоений» с аудио- и визуального ряда *не только внутри кинокартины, но и от картины к картине*, «очищение» смысла, данного в непосредственном акте его интуитивного «схватывания» – признаки феноменологического типа художественного мышления автора, видимого иногда лишь с высоты мысленного «охвата» всего творческого наследия определенного режиссера. Понимание этой особенности индивидуального кинотворчества составляет существенную сложность для теоретика, пытающегося приблизиться не только к аргументированному изложению результатов проведенного анализа конкретного произведения, но и «вписать» этот анализ в общую эстетическую концепцию автора, имеющую характер «становящейся реальности».

[213] Там же. С. 60.

3.2. Звуковая редукция как феноменологический прием в кинематографе

Режиссер, творчество которого (не только в области аудиовизуальных решений) следует рассмотреть, по нашему мнению, прежде всего в качестве примера воплощения феноменологического типа мышления, – Робер Брессон. Творчество французского мастера представляет собой непростую задачу для теоретического анализа именно вследствие своей *кажущейся* простоты, ведь само имя Брессона давно стало синонимом аскетизма художественного языка в кинематографе. Стиль его (еще при жизни) был назван «духовным» (Сьюзан Сонтаг[214]) и даже «трансцендентальным» (Пол Шрейдер[215]). Киноведческие исследования кинематографа Брессона, безусловно, преодолевают в своем интеллектуальном усилии его «кажущуюся простоту» и проникают в сокрытые от наивного взгляда тонкие слои созданной режиссером художественной материи. Исследователь французского кинематографа В.В. Виноградов пишет о Брессоне: «Методология режиссера, круг интересующих его проблем всегда находились в стороне от магистральных веяний. Ему скорее был присущ образ затворника, решающего сущностные проблемы бытия и не стремящегося быть понятным и широко известным. Его восприятие этого вида искусства было отлично от общепринятого. Исповедуя иные выразительные приемы, подчас противоположные традиционным, Брессон считал, что суть нового искусства заключается не во внешней эффектности и развлекательности, а в раскрытии природы вещей и событий»[216]. Именно «раскрытие природы вещей» становится смысловым центром эстетики Брессона, своего рода откликом на призыв Эдмунда Гуссерля: «К самим вещам!»

---

[214] Sontag S. Spiritual Style in the Films of Robert Bresson // Sontag S. Against Interpretation. New York: Dell Publishing Co, 1969. P. 181 – 198.

[215] Schrader P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Berkeley: University of California Press, 1972.

[216] Виноградов В.В. Стилевые направления французского кинематографа. М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2010. С. 209.

Однако стоит отметить, что исследователи брессоновского наследия основное внимание сосредоточивают на анализе визуальной стороны его киноэстетики, а также привлекательного в своей философской афористичности (и опять же аскетичности) «закадрового» комментария самого автора. Звуковая сторона кинофильмов Брессона если и замечается, то «периферийным зрением». Ведь анализ звука (и главным образом музыки) в кинематографе в наибольшей степени воспринял семиотический подход к объекту анализа, предполагающий в звуках фильма различные выраженные значения (образы, эмоции, настроения и т.д.). Но иногда (как в случае с кинематографом Брессона, особенно позднего периода) подобный подход недостаточен: значения звука могут быть либо логически трудно уловимы, либо «лежать» под двойным, тройным и т.д. слоем смысловых «кажимостей». В некоторых случаях самозначима собственно *манифестация звука* (либо сознательно создаваемого незвучания) – вне всякой интерпретации.

Вот как, например, описывает отношение Брессона к музыке один из самых известных и цитируемых (по крайней мере, в отечественном киноведении) исследователей его творчества Пол Шрейдер: «Остро чувствуя возможности музыки, Брессон вообще не использует ее в показе повседневности, ограничиваясь введением синтезированных «документальных» звуков. Любая музыка, искусственно введенная в повседневность, оказалась бы «экраном», каждый музыкальный кусок вносит определенную интерпретацию эпизода»[217]. Имея на данный момент представление о творчестве режиссера как о целом (в отличие от Шрейдера, который опубликовал свою работу в начале 1970-х, а Брессон снял свой последний фильм «Деньги» в 1983-м), внутренне, как с общей интенцией, с этим утверждением можно согласиться. Но, прочитав главу «Звуковая дорожка» текста Шрейдера, можно составить также и мнение о том, что Брессон вообще не использовал музыку в своих фильмах. Тем более, что и

[217] Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. Часть 1. Пер. Н. А. Цыркун // Киноведческие записки. 1996/97. №32. С. 189.

сам режиссер еще в 1950-х дал себе внутреннюю установку, зафиксированную в его «Заметках о кинематографе»: «Без музыкального аккомпанемента, без поддержки или подкрепления. *Вообще без музыки* (конечно, кроме той музыки, которая играется на видимых инструментах)»[218].

Тем не менее, музыки (как закадровой, так и внутрикадровой) в фильмах Брессона достаточно много, особенно в первых картинах, когда режиссер тесно сотрудничал с композитором Жан-Жаком Грюневальдом («Ангелы греха», 1943; «Дамы Булонского леса», 1945; «Дневник сельского священника», 1951). А в фильме «Четыре ночи мечтателя» (1971) мы наблюдаем даже несколько откровенно вставных «концертных» номеров с гитарной музыкой. Правда в том, что постепенно Брессон элиминирует музыкальное (и не только) звучание из своих фильмов – но происходит это не механически, а в связи со сложным процессом «кристаллизации» художественного стиля режиссера, выражавшейся в проведении своего рода феноменологической редукции киноматериала («Углубляй на месте. Никуда не скользи. Двойная, тройная глубина вещей»[219]). А поскольку еще один известный француз сказал, что «стиль – это человек», мы имеем возможность проследить, *как* звук (музыка в том числе) в тринадцати созданных Брессоном фильмах отражал и его личность в процессе творчества.

И здесь мы обращаемся к работе феноменолога Мориса Мерло-Понти, тезисы которой дадут представление о тех методологических установках, на которые мы будем во многом опираться в дальнейшем анализе творчества Брессона. Надо сказать, что в отношении различных кинотеорий имя Мерло-Понти стоит особняком. Строго говоря, французский философ написал лишь один небольшой текст, напрямую посвященный кинематографу – «Кино и новая психология», поэтому рассуждать о некой созданной и разработанной им отдельной теории

---

[218] Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 12.

[219] Там же. С. 12.

кино у нас нет достаточных оснований. Скорее наоборот: написанная практически одновременно с основным трудом Мерло-Понти – «Феноменологией восприятия»[220] – статья о кино, безусловно, отразила многие интенции и философские установки (вплоть до почти дословного цитирования некоторых фрагментов) этой фундаментальной работы, поэтому мы можем говорить о включении текста «Кино и новая психология» в общий «метатекст» философа. Однако если исходить из интересов киноведения, то тезисы, данные в «концентрированном» виде именно в вышеупомянутой статье, имеют важное значение. Они очень отличаются от большинства теоретических подходов к исследованию кинематографа, как бы сдвигая (*раздвигая*) угол зрения на кинофильм, и дают новую философско-эстетическую основу для его восприятия и понимания. Таким образом, в анализе кинофильмов положения Мерло-Понти дают возможность нового в*и*дения кинематографической реальности (в широком смысле этого слова) и, соответственно, ее новой теоретической интерпретации.

Основное теоретическое положение философа – о характере восприятия вообще: «Мое восприятие… не является суммой визуальных, тактильных, слуховых данных; я воспринимаю нераздельно всем моим существом, схватываю уникальную структуру вещи, уникальный способ бытия, одновременно обращающийся ко всем моим чувствам»[221]. В этом смысле важно отметить то, как подбирал Брессон «моделей» (не актеров, привносящих, по мысли режиссера, театральную искусственность жестов и интонаций, чуждую кинематографу) для своих фильмов: «Ее голос рисует мне ее рот, глаза, лицо, создает мне ее цельный портрет, внешний и внутренний, лучше, чем если бы она была сама передо мною.

---

[220]«Феноменология восприятия» была опубликована в 1945 г. Работа «Кино и новая психология» была написана на основе лекции, прочитанной Мерло-Понти в том же 1945 г. в парижской Высшей кинематографической школе, однако опубликована она была лишь в 1948 г.

[221] Мерло-Понти М. Кино и новая психология (перевод М. Б. Ямпольского) // Киноведческие записки. 1992. №16. С. 15.

Самое лучшее чтение с листа достигается только ухом»[222]. Именно поэтому режиссер предпочитал прослушивать претендентов на роль по телефону, нежели встречаться лично. Говоря обобщенно, Брессону нужна была модель – но не как бездушный манекен, а в противоположном смысле, как уникальная личность, со всем присущим только ей «набором» выразительных качеств, из которых главным и определяющим был – голос[223]. Голос, по мысли режиссера – «душа, сделанная телом»[224]. (Можно вспомнить фразу, приписываемую Сократу: «Заговори, чтобы я тебя увидел»). И не случайно то, что второй раз Брессон своих моделей уже не снимал, сохраняя на кинопленке уникальность модели, ее «таинственную видимость» – и уникальность «встречи» зрителя с ней.

Целостность, полнота восприятия, по Мерло-Понти, снимает проблему *противо-стояния* (*от-стояния*) духа и материи, субъекта и объекта, «я» и «другого». «Каждый раз, когда я нахожу нечто интересное, это означает, что я не ограничился погружением в свое чувство, но смог взглянуть на него как на поведение, изменение в моих отношениях с другим, с миром, что я смог мыслить его так, как мыслю поведение другого наблюдаемого мной человека»[225]. «Это значит, что мы узнаем некую общую структуру за голосом, лицом, жестами и походкой каждого человека, каждый человек является для нас ничем иным, как этой структурой или этим способом бытия в мире»[226].

---

[222] Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 10.

[223] Отсюда вытекает одна из неизбежных проблем кинематографа, по Брессону, – «наивное варварство дубляжа».

[224] Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 23.

[225] Мерло-Понти М. Кино и новая психология (перевод М. Б. Ямпольского) // Киноведческие записки. 1992. №16. С. 17.

[226] Там же. С. 18.

Переходя к фильму как конкретному объекту восприятия, Мерло-Понти конкретизирует свой тезис о целостности восприятия, и, учитывая динамический характер фильма, говорит о нем как о «временн*о*й форме»: уже немой фильм «есть не сумма изображений, но временн*а*я форма»[227]. Так же и звуковой фильм «не есть сумма слов и шумов, но форма. Есть ритм звуков, как есть ритм изображений». По мысли философа, изображение и звук объединяет единый ритм, точнее – «определенная внутренняя организация, которую должен создать автор фильма»[228]. И в этом соединении звука и изображения в единой внутренне организованной структуре рождается нечто новое, новое целое, не сводимое к составляющим его элементам: «Связь звука и изображения гораздо более тесная; изображение видоизменяется из-за соседства звука… Голос, фигура и характер составляют нераздельное целое. Но единство звука и изображения осуществляется не только в каждом из персонажей, оно осуществляется в фильме как целом»[229].

Казалось бы, мысль о синтезе звука и изображения в фильме, порождающем нечто новое, не оригинальна. Брессон сделал «созвучную» запись в своих «Заметках»: «Кинематографический фильм, где выразительность достигнута взаимоотношениями изображений и звуков, а не мимикой, жестами и голосовыми интонациями (актеров или неактеров). Он не анализирует и не объясняет. Он *заново соединяет*»[230]. Но к этому добавляется утверждение Мерло-Понти о неразрывной слиянности субъекта и объекта в восприятии, всецелом (в том числе и телесном) участии зрителя в переживании фильма. Идея фильма, таким

---

[227] Там же. С. 18.

[228] Там же. С. 19.

[229] Там же. С. 20.

[230] Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 9.

образом, не «мыслится», а воспринимается *всем существом* зрителя, в процессе порождения и развертывания временн*о*й структуры фильма.

Но утверждение о продолжении зрителя (в том числе телесном) в фильме можно отнести и к самому режиссеру, который есть не только творец, но одновременно и – всем своим существом – зритель собственного фильма. Его преимущество перед зрителем кинозала в том, что он может непосредственно выразить свое *отношение* к видимому – через звук: через характер этого звука, периодичность и «точки» его присутствия или отсутствия, через создание, в конце концов, ритмической звуко-зрительной формы («Ухо обращается вовнутрь, глаз – вовне»[231]). В нашем подходе к рассмотрению звука в авторском фильме как *отношения* режиссера к визуальности содержится существенное отличие от понимания звука как *интерпретации* визуального ряда, т.е. придания неких значений визуальным объектам, явлениям и процессам.

В своих первых полнометражных фильмах режиссер подходит к звуковому оформлению вполне традиционно для своего времени. В **«Ангелах греха»** (1943) и **«Дамах Булонского леса»** (1945) музыка Жан-Жака Грюневальда выполняет в полной мере свою функцию усиления перцептивной чувственно-психологической реакции зрителя. В диалогах персонажей очень ощущается влияние соавторов Брессона – Жана Жироду («Ангелы греха») и Жана Кокто («Дамы Булонского леса»). Лишь с фильма **«Дневник сельского священника»** (1951), по мнению ряда исследователей[232], можно говорить о рождении, собственно, стиля Брессона. В отношении визуального ряда этой экранной истории о молодом священнике (он так и не был назван режиссером по имени, оставшись в титрах просто «кюре из

---

[231] Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 21.

[232] См. например: Божович В. Робер Брессон // Божович В. Современные западные кинорежиссеры. М.: Наука, 1972. С. 87–97; Виноградов В.В. Стилевые направления французского кинематографа. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. С. 209 – 216.

Амбрикура»), непонятом и отвергнутом его прихожанами, обуреваемом религиозными сомнениями и мучительно умирающем от рака желудка, – с этим утверждением трудно не согласиться. Но что произошло со звуком в этом фильме?

Прежде всего, обращает на себя внимание прием, который будет неоднократно повторен Брессоном в его следующих картинах. Это дублирование закадровым голосом героя пишущегося им же текста (в основном это интимные дневниковые записи, не предназначенные для стороннего прочтения). Зачем, казалось бы, происходит это «умножение видимой реальности» в духе немого кино? Думается, здесь мы имеем дело с брессоновским «углублением на месте», выводящем «за пределы» видимости («движение извне внутрь»). И если закадровый голос (благодаря экранной специфике он становится одновременно внутренним и внешним) есть «сделанная телом душа» модели, то почерк – внешнее проявление «тела в динамике». Складываются парные феномены: лицо-голос и рука-почерк. Голос и почерк в этих парах – явления временн*ы*е (длящиеся), связующие с другими «вещами» и одновременно ведущие «вглубь вещей». Андре Базен написал об этом приеме Брессона в «Дневнике сельского священника» очень емко и проницательно: «Брессон окончательно разбивает приевшееся утверждение критики, будто изображение и звук никогда не должны дублировать друг друга. Наиболее волнующими моментами фильма оказываются именно те, в которых тексту надлежит выразить совершенно то же, что изображению, но все дело в том, что выражает он это иначе, по-своему. Действительно, звук никогда не служит здесь дополнением к увиденному событию: он усиливает и умножает его так же, как резонатор скрипки усиливает и умножает вибрации струн»[233]. В конце фильма изображение окончательно уступает место слову (тексту), повинуясь логике мышления автора: «Брессон

[233] Базен А. «“Дневник сельского священника” и стилистика Робера Брессона // Киноведческие записки. 1993. №17. С. 90.

достиг точки, которой изображение ничего больше добавить не может, и ему остается лишь исчезнуть»[234].

Но можно ли говорить о сущностном изменении в «Дневнике сельского священника» в отношении закадровой музыки? Казалось бы, при всех изменениях визуального ряда, по сравнению с предыдущими картинами, мы вправе были бы ожидать изменений и в подходе к музыкальному оформлению фильма. Но в титрах мы видим фамилию того же композитора – Жан-Жака Грюневальда, и его очень чувственная музыка появляется (более или менее продолжительными фрагментами) не менее двадцати раз на протяжении действия. Однако если внимательно посмотреть, в каких именно эпизодах вступает музыка, то возникает впечатление, что Брессон порой иронизирует над сюжетным материалом, вставляя «плачущие» интонации Грюневальда в самые патетические фрагменты, опасно граничащие с фальшью. Будь то «проповеднический» разговор о Боге священника с графиней или малодушные признания самому себе («Бог покинул меня, я в этом уверен») – режиссер снимает опасную напряженность эпизода оперной «красивостью» мелодии скрипок. Брессон будто намекает: смысл не на поверхности, и вообще не здесь, смотри дальше и… глубже.

Важный шаг в отношении звука делает Брессон в следующем фильме – **«Приговоренный к смерти бежал, или Дух веет, где хочет»** (1956). Действие происходит в тюрьме, во время оккупации немецкими фашистами Франции, в 1943 году. В одиночную камеру заключен французский разведчик Фонтэн, который вынашивает план побега. В контексте напряженного психологического сюжета фильма на первый план выходят внутрикадровые шумы и конкретные звуки. Они приобретают сверхреальный характер, поскольку непосредственно связываются автором с темой судьбы и божественной благодати: грохот проходящего поезда; автоматные очереди; скрежет «ножовки»; стук ключа

[234] Там же. С. 91.

надзирателя по лестничным перилам; хруст гравия. Брессон отказывается от авторской музыки и использует за кадром только фрагменты из Große Messe c-moll В.А. Моцарта. Погребальная музыка великого австрийца звучит всякий раз, когда заключенные выносят во двор свои параши, с горечью «сакрализуя» этот тюремный ритуал и оплакивая судьбы *«барачных людей».* Однако эти внешние повторы характеризуются небольшими изменениями, двигающими вперед экранное действие и все глубже заглядывающими в душу главного персонажа – Фонтэна (вспомним брессоновское «углубление на месте»).

Первый раз эпизод выливания параш происходит в молчании (*предъявление факта*). Музыка Моцарта включается как бы вдогонку, во время возвращения узников в камеры (*проявление трансценденции*). В следующий раз Моцарт начинает звучать сразу, во время движения заключенных с парашами во двор (*присутствие трансценденции*). В третий раз музыка звучит одновременно с внутренним монологом Фонтэна о побеге (*необходимость со-участия человека в помощи ему трансценденции*). В четвертый раз к инструментальному звучанию музыки Моцарта прибавляется звучание хора (*со-действие других*). В последний раз в фильме музыка Моцарта звучит в момент, когда Фонтэн раздумывает, убить ли ему Жоста (мальчика подсадили к нему в камеру накануне его побега) или взять с собой (*экзистенциальный выбор человека как участие в благодати*). Фонтэн берет Жоста с собой и лишь потом понимает, что без этого мальчика его побег не удался бы. Таким образом, музыка каждый раз остается онтологической основой («вертикальное основание»), относительно которой мыслится действие и проявляются потаенные черты личностей персонажей. И одновременно музыка Моцарта здесь – явное режиссерское решение, это тот ритмический стержень, на который нанизывается вся временн*а*я структура развивающегося действия фильма. Музыкальные фрагменты как бы «прошивают», скрепляют всю материю картины, «собирая» ее в единое духовное целое.

Такую же роль ритмического и духовного «организатора» внутрикадрового действия, но одновременно и выразителя отношения режиссера, выполняют звуки в фильме **«Процесс Жанны д'Арк»** (1962). При том, что на фильме работал композитор Франсис Сейриг, мы не слышим ни одной музыкальной фразы (т.е. законченного смыслового высказывания). В картине оставлены только три музыкальных тембра: колокол (он не показывается, но ясно, что он звучит в кадре и слышится персонажами), барабан и труба (за кадром). При этом символическая принадлежность каждого из них очевидна: церковный колокол относится к сфере божественного, барабан и труба – к военному делу. Все три инструмента попеременно, но очень кратко (в случае трубы звучит только один призывно-воинственный квартовый ход) «вступают» в различных эпизодах, в большинстве случаев – как «поддержка» тяжелых одиноких раздумий Жанны в темнице. Но вот что важно: в финале картины, после сожжения Жанны на костре, после кадра с крестом и спустившимися с небес голубками (образ святого духа), мы интуитивно ждем звона церковного колокола – но нет! На фоне обугленного столба слышна твердая и в данном контексте просто оглушающая барабанная дробь. Брессон остается с Жанной-человеком, а не с Жанной-святой (*манифестация автора*).

При всей «трансцендентальной» направленности творческой мысли убежденного христианина Брессона, главным объектом его внимания, изучения, отношения, а главное, *сочувствия* является человек. Это не значит, что режиссер не видит или оправдывает негативные проявления его натуры (в последнем своем фильме «Деньги» Брессон, по-видимому, полностью разочаровался в человеческой природе). Но именно через музыку, через соединение ее с визуальным рядом в определенных, неслучайных местах режиссер выражает свое *отношение* к герою; краткими музыкальными фразами он как-бы *окликает* его, предостерегая от ошибок или, наоборот, подбадривая в его действиях.

В фильме **«Карманник»** (1959) использована музыка французского композитора XVII в. Жана-Батиста Люлли. Почему именно Люлли, придворный музыкант Людовика XIV, был выбран режиссером для современной криминальной истории? Думается, что основные качества музыки Люлли, которые были нужны Брессону – это ее гармоническая благозвучность, возвышенность и «анонимность»: мелодия не настолько узнаваема зрителем, что может быть интуитивно ассоциирована с каким-то чувственно-представимым образом. Музыковедческий анализ музыкальных фрагментов в данном случае может сыграть вспомогательную роль, но сущностно ничего не прибавит к смыслу эпизода. На месте Люлли мог бы оказаться целый ряд композиторов с похожим набором нужных режиссеру качеств их музыки, способствующих главному – выражению пространственно-временн*о*й дистанцированности («нездешности») звука от экранного действия, указывающей нам на *характер отношения* автора-режиссера к герою. Особенно отчетливо это отношение слышно в эпизодах «смысловых сгущений», подготавливающих важное действие (выбор) героя. В «Карманнике» такие «смысловые сгущения», обозначаемые музыкальными вступлениями, можно объединить в три группы. Вот как это можно представить в приблизительной хронометрической последовательности[235]:

I. (выбор Мишеля криминального пути как отход от божественных заповедей)

(23 минута) – обучение Мишеля воровским тонкостям *(«Не укради»)*

(27 минута) – григорианское пение[236] в церкви (мы слышим слова из части заупокойной мессы (Реквиема) – «Dies irae»: «…Quantus tremor est futurus quando judex est venturus cuncta stricte discussurus» – «…Каков будет трепет, когда придёт

[235] В приводимом примере не учитывается проведение темы Люлли на начальных титрах фильма. Минуты указывают время вступления музыки.

[236] Здесь звучит музыка не Люлли, но она обладает даже большим характером «дистанцированности», которую можно назвать «надмирностью».

Судия, который строго рассудит») во время отпевания матери Мишеля *(«Почитай отца и мать»)*

(30 минута) – фраза Мишеля «Однажды я поверил в Бога, на три минуты» *(«Возлюби Бога»)*

II. (сомнение Мишеля в правильности его пути, бегство от самого себя)

(45 минута) – Мишель пишет в дневнике («Долго так не могло продолжаться»)

(56 минута) – полицейский уходит из комнаты Мишеля («Я хотел Вам открыть глаза на Вашу жизнь, но только потерял время…»

(59 минута) – Мишель признается Жанне в преступлениях («Я зашел в тупик…»)

III. (возвращение Мишеля домой и одновременно к нравственному закону)

(63 минута) – Мишель бежит за границу и возвращается «без цели и без гроша в кармане»

(65 минута) – Мишель идет на биржу труда

(74 минута) – встреча Мишеля и Жанны в тюрьме («О, Жанна! Каким извилистым путем я пришел к тебе!»)

Режиссер в этих эпизодах проявляет себя через музыку как заинтересованный сверхнаблюдатель, откликающийся звуком в определенных «точках бифуркации», важных для героя (но не до конца осознаваемых им) моментах судьбоносного выбора.

Таким образом, в рассмотренных выше фильмах Брессона мы наблюдаем процесс постепенного перехода в звуковом решении фильма *от звуковых аффектов – к манифестации сверхнаблюдателя*. Впоследствии режиссер

проводит дальнейшее «очищение» звукового ряда от «экранирующих» подробностей, переходя *от музыкального обрамления фильма – к визуальному звуку*.

В фильме **«Наудачу, Бальтазар»** (1966) закадровая музыка только на первый взгляд использована традиционным способом. Соната №20 Франца Шуберта (точнее, фрагмент темы), звучащая уже на начальных титрах, становится в кадре продолжением визуального образа ослика Бальтазара. По словам Брессона, фильм «должен был следовать библейскому тону» (его вдохновил рассказ о Валаамской ослице, которая увидела ангела на дороге). Претерпевший мучения (впрочем, обычные для «ослиной жизни»), но и любовь (больше всего – девушки по имени *Мари*), ослик умирает, окруженный стадом овец *(«паствой»)*. В конце фильма хозяйка осла говорит, что он «святой». Все эти детали не оставляют сомнений и в *христианизированном духе* фильма Брессона, и в его открыто моралистическом послании, выраженном в том числе в звуке: гармоничной мелодии Шуберта противопоставляются современные агрессивные ритмы, несущиеся из транзистора молодого повесы. Каждый раз, когда на экране появляется сначала юный, а потом все более дряхлеющий Бальтазар, мы слышим мелодию Шуберта. Благодаря характеристикам мелодии, ее появление «возвышает», переводит в иное эстетическое измерение весь фильмический диегезис, но одновременно мелодия является и неотъемлемой частью визуального образа ослика (недаром на музыку еще на начальных титрах «накладывается» ослиный крик). Таким образом, в аудиовизуальном решении фильма мы видим пример одновременного использования одного и того же звука (мелодии Шуберта) как манифестации трансцендентного и как элемента визуального образа.

В картине **«Мушетт»** (1966) фрагмент «Magnificat» Клаудио Монтеверди («Величит душа моя Господа») звучит на начальных и финальных титрах. И это последний случай в фильмографии Брессона, когда музыка используется в качестве обрамления фильма. Начиная с «Мушетт», Брессон постепенно передает,

передоверяет мелодию своей модели. Точнее, Брессон утверждает право модели на собственный голос, естественное самопроявление в звуке, и в этом смысле музыкальная мелодия, напеваемая моделью, становится в определенный (часто психологически кульминационный) момент выражением ее нутра, уже (или еще) невыразимого в речи. Небольшие, по несколько секунд эпизоды пения героя или героини теперь гораздо важнее любой введенной извне музыкально продленной (смыслово определенной) фразы.

Так, в начале фильма мы видим Мушетт в школе на уроке пения. Дети разучивают простую песню со словами «Надейтесь, еще три дня…» Мушетт сначала стоит с закрытым ртом. Затем, по приказу учительницы, начинает еле слышно петь, но скачок мелодии на сексту у нее никак не выходит, Мушетт все время попадает мимо ноты, за что получает нагоняй от учительницы и насмешки одноклассников. Эпизод кончается слезами и озлоблением и так несчастной девочки. Через некоторое время, в сцене встречи Мушетт и Арсена (взрослого мужчины с сомнительным прошлым, но единственного, кто пожалел и защитил девочку) в лесной сторожке мы снова услышим знакомую «школьную» мелодию. Значительно окрепший, можно даже сказать красивый голос Мушетт выводит совершенно чисто и уверенно, без всякой фальши эту мелодию, утешая таким образом Арсена после приступа эпилепсии и выражая *другую* Мушетт.

В следующем фильме Брессона – «Кроткая» – пение героини становится не только внутренним голосом, но и точкой встречи Я и Другого, центром экзистенциального события.

«Кроткая» (1969) – не просто одна из экранизаций повести Ф. М. Достоевского. В этой картине в полной мере (вплоть до декларативных высказываний с экрана) воплощены идеи Брессона относительно звука вообще в кинофильме. Музыка окончательно перестает быть привлеченной *извне* составной частью (элементом) экранного образа или сюжета, но именно *является* (порождается) визуальным образом. Она становится тождественной голосу

модели, но не в смысле информационно нагруженного говорения-высказывания, а как способ *проявления-бытия* в мире. Эта трансформация сути музыки фильма особенно явственно вырисовывается при сравнительном анализе литературной основы и экранного воплощения сюжета.

Действие повести перенесено на современную режиссеру почву, во Францию 1960-х. Как мы помним, герой находит тело своей молодой жены, выбросившейся из окна, и в течение нескольких часов, пока его не унесли, «проговаривает» всю их совместную жизнь (у Достоевского есть подзаголовок: «Фантастический рассказ», что означает, по разъяснению писателя, высшую *интеллигибельную* реальность происходящего). «Говорение» героя Достоевского сведено в фильме к редким репликам или молчанию. Точнее, говорение героя Достоевского о своем молчании (как характеристике личности и ситуативном состоянии) переходит у Брессона практически в молчание о молчании. Но даже редкие реплики всех персонажей лишены какой-либо актерской выразительности (в отличие от страстного монолога в повести), что полностью отвечает эстетическим принципам режиссера. Более того: в этом фильме Брессон, пожалуй, единственный раз в своем кинематографическом творчестве использует внутрикадровое пространство и время для того, чтобы устами героини прямо изложить собственные программные установки по использованию голоса и речи в фильме.

Для этого Брессон делает интересное расширение исходного материала Достоевского. В повести русского писателя мы читаем: «Я сказал невесте, что не будет театра, и, однако ж, положил раз в месяц театру быть, и прилично, в креслах. Ходили вместе, были три раза, смотрели “Погоню за счастьем” и “Птицы певчие”, кажется. (О, наплевать, наплевать!) Молча ходили и молча возвращались. Почему, почему мы с самого начала принялись молчать?»[237] В фильме Брессона герой сначала обещает невесте, что будет водить ее в кино, а в

[237] Достоевский Ф.М. Кроткая // Достоевский Ф.М. Петербургские повести и рассказы. Л.: Лениздат, 1973. С. 734.

театр – редко, по причине дороговизны билетов. Фраза: «Почему мы сразу же взяли привычку молчать?» (сказанная в присутствии экономки, в общем-то, в пустоту) – произносится им как раз перед походом в кинотеатр. Пара смотрит псевдоисторический пошловатый фильм, в полном молчании (это еще одно послание Брессона: «Никаких исторических фильмов, этих “театров” и “маскарадов”»[238]).

Несколько позднее мы уже видим их в театре, на представлении пьесы «Гамлет» (у Достоевского никакого упоминания «Гамлета» нет). Брессон отдает показу театральной постановки довольно много экранного времени, а именно столько, сколько длится сцена дуэли Гамлета и Лаэрта. После спектакля Кроткая возвращается домой, не раздеваясь, идет в гостиную, берет с книжной полки томик Шекспира и читает вслух сама себе (у другого режиссера сцена отдавала бы неправдоподобием, но здесь вскользь визуализирована еще одна программная установка Брессона моделям: «Говорите, словно вы говорили бы себе самим. Монолог вместо диалога»[239]): «Я так и знала. Они пропустили это затем, чтобы позволить себе вопить. Вот что Гамлет советовал актерам: «Произносите монолог, прошу вас, как я вам его прочел, легким языком. А если вы станете его горланить, как это у вас делают многие актеры, то мне было бы одинаково приятно, если бы мои строки читал глашатай…» (Ясно, что здесь речь идет не о сцене дуэли, а о более раннем эпизоде разговора Гамлета с бродячими актерами). Таким образом, Брессон через двойное посредство (текста Шекспира и модели в фильме) доносит с экрана свое негативное отношение к «театральности» и «актерству» в кинематографе, противопоставляя им естество модели – об этом он неоднократно и настойчиво пишет в своих «Заметках»: «Модель. Совмещенный с

---

[238] Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 40.

[239] Там же. С. 28.

физическим действием голос, исходя их равных слогов, *автоматически* звучит с отклонениями и модуляциями, свойственными его настоящей природе»[240].

Кроме того, в «Кроткой» происходит перенос значения *говорения* (звукового выражения) – на значение *слушания и слышания* (трансзвукового *понимания*). По фильму, героиня имеет две страсти – книги и грампластинки. Несколько раз Кроткая пытается установить настоящую, внутреннюю *связь-понимание* со своим мужем через музыку на пластинке. Причем сначала играет пластинка с рок-н-роллом, Кроткая быстро *при муже* меняет ее, в одном случае – на пластинку с музыкой Моцарта, в другом – Пёрселла. Но слышания-понимания между ними так и не происходит. (Слушание музыки здесь тождественно слышанию мужем своей жены). Когда через некоторое время до героя вдруг доносится голос его жены, напевающей что-то (сначала зритель ничего не слышит, а затем узнает в слабом голоске уже знакомую мелодию Пёрселла), он в удивлении, схожем с потрясением, спрашивает у экономки: «Она что, поет?!» – «Иногда поет, когда Вас нет дома». – «В моем доме?! Она что, вообще забыла, что я существую?»

Надо сказать, что в повести Достоевского пение женщины тоже производит на героя-рассказчика сильнейшее впечатление. Описанию характера этого пения писатель посвящает довольно много очень эмоциональных строк. («Поет, и при мне! *Забыла она про меня, что ли?*») Достоевский пишет о постепенном изменении характера пения героини на протяжении их супружеской жизни: из довольно сильного и звонкого, здорового ее голос постепенно становился «бедненьким», «больным». В фильме героиня отдает свой «здоровый» голос музыке с грампластинки и проявляет себя в пении уже «больной-к-смерти». Пение Кроткой становится для ее мужа экзистенциальным событием: он впервые *слышит* и ощущает ее как личность, но уже ему не принадлежащую, отделенную

[240] Там же. С. 15.

от него, *забывшую* его. Экзистенциальным событием становится само *явление звука из молчания*.

Музыка с грампластинки играет очень важную роль и в фильме **«Вероятно, дьявол»** (1977). Закадровая музыка и музыкальное обрамление, как и в «Кроткой», отсутствуют. Указанная в титрах музыка Клаудио Монтеверди «Ego Dormio» (а также и другая музыка) использована в фильме внутрикадрово, но довольно непростым образом. Мы уже приводили высказывание Пола Шрейдера о том, что Брессон, по его наблюдению, не вводит музыку в показ повседневности. Однако в данном фильме музыка звучит именно в кадре, и в то же время нельзя сказать, что она «введена в повседневность». Брессон использует ее в своего рода «эскейп-локациях», то есть музыка «маркирует» внутри экранного «повседневного» пространства места присутствия некой маргинальности.

Например: в церковном зале молодежь довольно агрессивно дискутирует о роли религии в современном обществе, в это время раздаются громкие отрывистые звуки настраиваемого орг*а*на (и церковное пространство, и церковный музыкальный инструмент показаны в непривычной роли). Группа молодых людей (хиппи? наркоманы?) сидят на уличной мостовой, двое из них играют на флейте и там-таме (необычное соединение тембров из различных музыкальных культур в необычном месте). Главный герой фильма Шарль уходит из дома, прихватив пластинку Монтеверди и проигрыватель (!), который заводит опять же внутри церкви, в которой он нашел ночной приют вместе с наркоманом Валентином, своим будущим убийцей (к тому же грабящему церковную копилку). Режиссер, как и в случае «Кроткой», придает музыке функцию внутреннего голоса героя, который не может проявиться как-то по-другому в пространстве фильма. Иначе говоря: музыка становится визуализацией «внутреннего героя».

Музыка «эскейп-локаций» встраивается в ряд вещей «не на своем месте». Шарля не устраивает ни он сам, ни мир вокруг него. Разговор с психоаналитиком

уводит в неправильную сторону: вместо того, чтобы отговорить Шарля от самоубийства, врач невольно подсказывает «выход»: в Древнем Риме *это* поручали другу или слуге… Шарль «поручает» убийство другу Валентину (за деньги). И вот здесь, в финальном эпизоде происходит очень важное музыкальное *событие*, никак не отмеченное ни в титрах, ни в комментариях к фильму. Когда Шарль и Валентин идут по улице на кладбище Пер-Лашез (где должно состояться убийство-самоубийство), Шарль на несколько секунд останавливается у открытого окна, привлеченный доносящимися из чьей-то комнаты звуками Adagio Концерта № 23 для фортепиано с оркестром Вольфганга Амадея Моцарта – той музыки, которую можно назвать «божественной». И это последний *оклик* Брессоном своего героя, его последний призыв поднять голову вверх, услышать звук божественной вертикали. Но Шарль, на миг замешкав… ускоряет шаг навстречу собственной нелепой смерти.

«Ланселот Озерный» (1974) – фильм, казалось бы, идущий вразрез с уже упоминавшимся постулатом Брессона об исключении им из возможных для его режиссуры исторических сюжетов. «Историчность» в лексиконе Брессона продолжает ряд синонимов: «карнавальность», «маскарадность», «театральность» и т.п. Почему же вдруг он делает такое исключение из собственных правил и снимает не просто «исторический», а «рыцарско-романтический» (то есть максимально уязвимый с точки зрения театрально-кинематографического «опошления») фильм? Думается, что именно характер использования звука может подсказать ответ на этот вопрос. Сам режиссер как бы невзначай сказал одну фразу, которая может стать определяющей в понимании фильма: «Эпизод с турниром был снят на слух… как, впрочем, в конце концов, и все другие»[241].

Этот ход мысли – от звука к изображению, а не наоборот – очень заметен в фильме. С первого же кадра мы слышим то, чего от Брессона совершенно не

[241] Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 53.

ожидаем – а именно *звуки смерти*: лязг мечей, удары падающих тел, и особенно – звук льющейся потоком крови из отрубленных голов. Другая неожиданность: стилизация «рыцарской» средневековой музыки (волынки, горны и т.д.) практически в духе голливудского приключенческого фильма. Думается, дело здесь вовсе не в заигрывании со зрителем и не в попытке воссоздать реалистичность исторического события (в других эпизодах масса примеров лишь условного соответствия историческим реалиям). Фильм можно представить как радиопостановку: все звуки легко идентифицируемы и переводимы в *воображаемые* зрительные образы. Это предположение объясняет и тот факт, что действия персонажей зачастую избыточно дублированы звуком. Например: Ланселот подает руку рыцарю, тот уклоняется от рукопожатия – зрителю все ясно. Но при этом Ланселот зачем-то говорит: «Я дам тебе свою правую руку. Откажешься ли ты пожать ее?» Брессон в этом фильме создает звуковое пространство, *иллюстрированное* визуальными образами. Можно даже сказать, что режиссер предлагает мифологическое звуковое пространство, которое каждый зритель может населить своими идеальными мифологическими образами: в этом случае мы вообще можем (в теоретическом анализе) *вынести всю визуальную часть конкретного фильма «за скобки».*

В своем последнем фильме **«Деньги»** (1983) Брессон уже полностью устраняет субъективный звук, в том числе и как манифестацию автора. Характерно, что камера Брессона практически всё время находится на уровне головы сидящего человека: когда он встает, камера не следует за его лицом, не поднимается и не поворачивается. Соответственно, зритель видит на переднем плане спины, животы, ноги. Это даже не камера наблюдения или слежения, это камера безучастной фиксации. Патерналистский автор-сверхнаблюдатель

становится тем, кого Морис Мерло-Понти назвал «uninteressierte Zuschauer» – «незаинтересованный наблюдатель»[242].

Снятый по мотивам рассказа Льва Толстого «Фальшивый купон», фильм Брессона полностью избавлен от идеализма великого русского писателя (убрана вся открыто-моралистическая, идеалистически-христианская вторая часть рассказа, где герой-убийца проникается смыслом христианского вероучения и становится «святым»), отражая безнадежную *реальность* положения человека конца XX в. Брессон редуцирует всю вербально-психологическую развернутую материю рассказа до взгляда, движения, жеста. Вся авторская субъективность уходит в «неговорение».

В то же время звуков как таковых в фильме много, и они создают ту пространственную атмосферу, которая, почти как в «Ланселоте», позволяет чувствовать и видеть фильм «на слух». В этом смысле важно высказывание Брессона в одном из интервью: «Я сказал и написал не так давно, что шумы должны стать музыкой. Сегодня, я думаю, фильм целиком должен быть музыкой, повседневной музыкой, и я поймал себя на том – в этом фильме “Деньги”, когда его показывали во время монтажа – что воспринимал только звуки, не воспринимал изображений, которые вереницей проходили перед моими глазами»[243]. Интересно, что и Мерло-Понти рассуждал о музыке, раскрывающей в отсутствии «видимости» свой собственный, гораздо более объемный пространственный мир: «Музыка незаметно придает видимому пространству новое измерение, в котором она бушует подобно тому, как у страдающих галлюцинациями прозрачное пространство воспринятых вещей мистическим

---

[242] Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: «Ювента», «Наука», 1999. С. 20.

[243] Брессон Р. В разговоре с Сержем Данэ и Сержем Тубиана. «Кайе дю синема», №348 – 349, июнь–июль 1983. // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 55.

образом удваивается неким “черным пространством”, в котором возможны другие присутствия»[244].

Главный, *главенствующий* звук в картине (начиная с титров) – шум машин: легковых, грузовых, уборочных, поездов метро – этот шум тотален и в то же время не замечаем человеком города; он проникает через закрытые двери и окна, он везде и всегда, он может незаметно свести с ума. «Хроматическая фантазия и фуга» ре минор Иоганна Себастьяна Баха прозвучит лишь в конце фильма, но эти звуки никак не отнести к брессоновской «вертикали»: музыка с истерической быстротой, «мимо клавиш» исполняется на пианино бывшим учителем музыки, спившимся и потерявшим себя, *избывшим себя* человеком (музыкальный звук прерывается звоном разбившегося бокала с вином). Музыка Баха здесь – продолжение персонажа (визуальный звук). Может показаться, что гуманистическим проявлением (сочувствием) автора является звук журчащей воды в финальной части фильма (шум города сменяется загородной природной тишиной). Но происходит «переворот значения» – вода становится прибежищем смерти: сначала Иван говорит доброй пожилой женщине, приютившей его: «Почему бы Вам не утопиться?» А потом, после ее убийства, Иван бросает в эту же воду свое орудие убийства – топор. Но самый сильный по воздействию звуковой прием – это «обеззвучивание» нескольких убийств, совершенных Иваном. Брессон следует своему принципу – не показывать на экране процесс убийства. Режиссер дает крупный план занесенного над головой жертвы топора – но мы не увидим момент убийства, и главное, *не услышим звука* удара топора. («Строй свой фильм на белом, молчании и неподвижности»[245].) Наше напряженное ожидание страшного, смертоносного звука опрокидывается в ничто («схватывание сущности» события в незвучании).

---

[244] Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: «Ювента» «Наука», 1999. С. 285.

[245] Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 42.

Последний фильм Брессона стал, пожалуй, наиболее последовательным воплощением эстетических (феноменологических) принципов режиссера в отношении *кинематографического* звука. Шумы повседневности (траффик) создают «душное» *зримое* пространство человеческого обитания, в котором органично функционируют антиценности современного общества (деньги и их производные); внезапное «снятие» этого звукового фона (природа) обнажает (предъявляет) человеческую пустоту через *незвучание смерти* (небытие). Звук «снимает» себя сам на определенном уровне феноменологической редукции визуального образа, открывая в незвучании интуитивно схватываемую сущность визуального события.

3.3. Звук и незвучание как способы «схватывания сущности» визуального события

Один из идейных лидеров французской «новой волны» Франсуа Трюффо в 1956 г. писал: «Для меня “Приговоренный к смерти бежал” не просто лучшая картина Брессона, но самый значительный фильм последнего десятилетия <…> Я сожалею, что написал несколько месяцев назад в “Кайе дю синема” следующее: “Теории Брессона восхитительны, но столь своеобразны, что годятся лишь для него одного. Появление в будущем “школы” Брессона заставит содрогнуться самых оптимистичных наблюдателей. Столь теоретическая, математическая, музыкальная и, главное, аскетическая концепция кинематографа никогда не станет тенденцией”. Сегодня я отказываюсь от этих трех фраз, поскольку “Приговоренный”, как мне кажется, сводит на нет определенное число идей и принципов, предшествующих созданию фильма – от написания сценария до режиссуры и работы с актерами»[246].

Развитие авторского кинематографа «после Брессона» показало, что Трюффо во многом оказался прав. В силу уникальности личности французского режиссера

[246] Трюффо о Трюффо. М.: Радуга, 1987. С. 139.

говорить о существовании «школы Брессона» вряд ли возможно. Однако в виде *тенденции* стилевого решения фильма, которое мы можем видеть в целом ряде примеров, Брессон оказал и продолжает оказывать сильное воздействие на многих режиссеров. Это влияние проявилось уже в фильмах современников Трюффо – деятелей «новой волны»: как пишет В.В. Виноградов, «одной из важнейших фигур, повлиявших на молодых режиссеров, становится Р. Брессон. Например, Луи Маль утверждал, что его “Лифт на эшафот” – это соединение Брессона и Хичкока, а “Блуждающий огонек” и более поздние “До свидания, дети”, “Лакомб Люсьен” были сняты под абсолютным его влиянием»[247].

В более приближенном к нашему времени кинематографе влияние направления мышления, выраженного в стиле Брессона, продолжает сказываться. Некоторые режиссеры (как, например, Андрей Тарковский, Михаэль Ханеке, Андрей Звягинцев и др.) прямо говорили о том воздействии, которое произвели на них его фильмы, в других случаях об этом свидетельствует сама стилистика кинокартин, в частности, аудиовизуальные решения. Так, фильм бельгийских режиссеров братьев Жан-Пьера и Люка Дарденн **«Розетта»** (1999) очень напоминает «Мушетт» Брессона сюжетной линией, обликом и характером главной героини. В бельгийском фильме, в отличие от французского, полностью, даже на титрах, отсутствует закадровая музыка, и стиль операторской съемки ручной камерой, конечно, отличается от визуального решения картины Брессона. В этом смысле Дарденны еще более приблизились к абсолютной реальности *физического восприятия* драматичной истории девушки, отчаянно, всеми способами пытающейся устроиться на постоянную работу и вырваться из замкнутого круга своего беспросветного существования с матерью-алкоголичкой в убогом трейлере. С другой стороны, Брессон идет дальше в показе жестокой правды исхода жизни девочки Мушетт, представляя зрителю трагический финал

[247] Виноградов В.В. Стилевые направления французского кинематографа. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2010. С. 235.

во всей однозначности и продленной мучительности его переживания: самоубийство Мушетт, свершившееся лишь со второй попытки, сопровождается погребальным звоном церковного колокола, при этом сам момент смерти, согласно принципу Брессона, не показывается, но *выражается в звуке* падения тела в воду (при этом, напимним, начинает звучать «Magnificat» Клаудио Монтеверди как проявление авторского сочувствия и высшего смысла видимого события). Дарденны все-таки дают зрителю надежду и повод для домысливания оптимистичного продолжения истории Розетты, останавливая девушку в полушаге от непоправимого (Розетта так и не донесет *в кадре* до своего трейлера баллон с газом, предназначение которого однозначно понимается зрителем).

В следующих фильмах Дарденнов их по сути гуманистически-религиозное мировоззрение проявляется и в аудиовизуальных решениях, которые также отсылают к эстетике Брессона. Ощущение ее влияния есть, например, в фильме **«Молчание Лорны»** (2008), который интересен и важен тем, что в нем режиссеры впервые нарушают свой принцип «закадрового молчания». Именно нюансы вводимого в фильм звука позволяют нам провести тонкую грань между рефлексивно-трансцендентальным и феноменологическим типами аудиовизуальных решений фильма, на которой он балансирует.

Сюжетная фабула фильма – история об албанской иммигрантке Лорне, которая пытается обустроить свою жизнь в Бельгии. Сначала эти попытки выглядят весьма циничными и прагматичными действиями молодой женщины, не гнушающейся вступить в фиктивный брак с опустившимся наркоманом Клоди ради получения бельгийского гражданства. Дальнейшие планы Лорны включали подстроенную смерть (якобы от передозировки наркотика) своего «мужа» и зарабатывание денег благодаря уже полученному гражданству путем следующего фиктивного замужества с русским бизнесменом. Но все планы Лорны нарушает… ее собственная совесть, которая есть «Бог внутри нас». Пожалев Клоди, *увидев в нем человека* (одно из проявлений философско-религиозного *диалогизма*: Лорна

одна настойчиво называет Клоди *по имени*, в то время как все ее подельники именуют его не иначе как «торчок»), Лорна меняется изнутри. Уверенная, что забеременела от Клоди (для зрителя так и останется тайной, правда ли это), Лорна сбегает от балканской мафии и находит приют в маленькой лесной хижине, где, в изнеможении, ложится на деревянный топчан со словами утешения и защиты, обращенными к своему еще не рожденному младенцу (*трансцендирование в деторождение*). А за кадром начинает звучать (впервые у Дарденнов) возвышенная музыка Людвига ван Бетховена – Arietta (вторая часть) из его последней, 32-й Сонаты. И здесь невозможно не отметить, как поразительно перекликается смысловое содержание этого эпизода и суть образа главной героини с описанием именно этой части сонаты Бетховена в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус»: «Ариетта, обреченная причудливым судьбам, для которых она в своей идиллической невинности, казалось бы, вовсе не была создана, раскрывается тотчас же, полностью уложившись в шестнадцать тактов и образуя мотив, к концу первой своей половины звучащий точно зов, вырвавшийся из душевных глубин…»[248]

Кадр, где *внезапно* вступает музыка, в контексте предыдущего развития сюжета воспринимается как откровение, как «схваченная сущность» события (феноменологический прием), экранное «обнажение» которой резко, в манере Дарденнов, обрывается, предоставляя зрителю возможность дальнейшего *внекадрового* «продленного соучастия» в нем. Все последующее музыкальное исполнение звучит на фоне заключительных титров, и мы можем с уверенностью определить это авторское решение одновременно как звуковой символ духовного преображения героини, и как манифестацию трансценденции, и как звуковой трансцендентальный стазис в значении, описанном Полом Шрейдером (признаки рефлексивно-трансцендентального подтипа).

---

[248] Манн Т. Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом: Роман / Пер. с нем. С. Апта и Н. Ман. М.: Республика, 1993. С. 54.

В следующем фильме Дарденнов – **«Мальчик с велосипедом»** (2012) – музыка Бетховена звучит еще более заметно, несколько раз на протяжении всего действия (проявления трансценденции). Но чрезвычайно важны обстоятельства ее звучания: несколько тактов из второй части (Adagio un poco mosso) Концерта для фортепиано с оркестром №5 Es-dur (известного также под названием «Император») звучат всего четыре раза, в моменты наивысшего отчаяния двенадцатилетнего мальчика Сирила, которого отец не просто бросил, но несколько раз открыто *отрекся* от него, *отверг своего сына.* В эти мгновения, открывающие метафизический смысл происходящей трагедии («схватывание сущности» события), когда сердце зрителя готово разорваться от сострадания к ребенку, является помощь свыше – звуковая манифестация трансценденции в звуках бетховенской музыки. Важно отметить и то, что в «Мальчике с велосипедом» авторы не применяют семантику музыкального фрагмента в значении символа духовного преображения героя (нет звукового трансцендентального стазиса), уходя от определенности в этом вопросе, хотя в общем контексте фильма трансцендентальность авторского посыла очевидна.

В целом же, определить творчество Дарденнов в рамках рефлексивного типа аудиовизуальных решений (в том числе рефлексивно-трансцендентального подтипа) довольно затруднительно из-за слишком «жизненного», практически документального материала их фильмов, преобладания нарративности сюжета, в силу смысла, извлекаемого авторами *из самой визуальности*, практически без каких-либо авторских изменений или дополнений ее пространственно-временных, изобразительных, звуковых и прочих характеристик (нет признаков внешне-выраженной авторской рефлексии). Именно приближенность стиля Дарденнов к документальной реальности и художественный аскетизм позволяет усмотреть в их творчестве черты феноменологического типа аудиовизуальных решений. Кроме того, описанные способы введения музыки в ткань экранного повествования соответствуют скорее не *звуковому восхождению* (как

установленному нами признаку рефлексивно-трансцендентального подтипа аудиовизуального решения фильма), а *звуковому откровению,* внезапному (но не случайному) «звуковому в*и*дению», «схватыванию» в звуке сверхсмысла происходящего, что свойственно именно феноменологическому типу.

Еще один режиссер, в творчестве которого мы находим проявления феноменологического типа мышления, выраженного, в частности, в аудиовизуальных решениях, – австриец Михаэль Ханеке. Кроме присутствия признаков феноменологического типа художественного мышления в конкретных фильмах, в случае Ханеке мы можем наблюдать процесс феноменологической редукции звука в картинах (от картины к картине) этого режиссера на протяжении его многолетней творческой деятельности.

Уже в одной из первых полнометражных картин Ханеке – **«Забавные игры»** (1997), шокировавшей зрителей Каннского фестиваля натурализмом сцен насилия (до получения режиссером признания и «Золотой пальмовой ветви» этого мирового конкурса оставалось еще несколько лет), воплощена многослойная эстетическая и смысловая структура (многослойность художественного произведения – один из основных постулатов феноменологической эстетики Романа Ингардена, ученика Эдмунда Гуссерля). Причем звук в своих разнообразных проявлениях остается принадлежностью внешнего, поверхностного слоя, соответствующего обыденному восприятию слова «игра». В начале фильма мы видим добропорядочное семейство (мать, отец и десятилетний сын), отправляющееся на автомобиле в свой загородный дом, чтобы весело провести выходные дни на природе. В машине супруги затевают своеобразную музыкально-интеллектуальную игру: по очереди включая диски с записями оперных арий, они пытаются угадать исполнителя и название произведения. Этот звуковой прием, обманчиво выглядящий как элемент игрового типа звукового решения эпизода (музыкальное внутрикадровое цитирование), на самом деле есть абсолютно типичный способ характеристики личности персонажа через его

музыкальные предпочтения (чувственно-изоморфный тип). Применение традиционного эмоционально-чувственного противопоставления в звуке основных линий сюжета подтверждается и тем, что данный эпизод картины заканчивается закадровым наложением музыки стиля хэви-метал, акустическое «насилие» которого ассоциируется с образом зла (звуковое «описание» предстоящих трагических событий).

Но предварительные звуковые характеристики становятся «внешним слоем» для выражения более глубоких смысловых отношений фильма. Приехав в свой дом на берегу озера, семья сталкивается с насилием, абсолютным, логически не объяснимым злом. Двое очень прилично выглядящих, благовоспитанных, симпатичных молодых людей *в белых перчатках* (они якобы увлекаются *игрой* в гольф) заходят в дом с, казалось бы, маленькой просьбой – одолжить по-соседски несколько яиц. Дальнейшее развитие событий постепенно вырастает в совершенный кошмар: вся семья погибает мучительной смертью. «Невинные» голоса мучителей, интеллигентная интонация их речи, изысканные фразировки, свидетельствующие о полученном воспитании и образовании, становятся еще одним (наряду с внутрикадровой музыкой) внешним звуко-речевым слоем, под которым скрывается (или в который *облекается*) главный смысл происходящего: необъяснимое с точки зрения социальной детерминированности присутствие зла в человеческой природе. Но Ханеке не останавливается на показе отстраненной от зрителя страшной картины: несколько раз по ходу действия главный злодей поворачивается прямо в камеру, сначала подмигивая (в прямом смысле слова) зрителю, а в другом случае спрашивая открытым текстом: «А вы на кого ставите в этом споре?» (речь идет о циничном пари между насильником и жертвой на выбор способа убийства). Режиссер этим приемом «встряхивает» зрителя, «выдергивает» его из положения наблюдателя, привыкшего к жестокости и трагедии на экране как части *отчужденной* от его сознания реальности, заставляя его *вдруг* почувствовать себя *внутри* этого насилия, ощутить его действительный

смысл (самый глубокий уровень структуры фильма, на котором происходит «схватывание сущности» события).

В одном из интервью Ханеке сказал: «Насилие в современном обществе становится все более безличным, не таким романтизированным, каким его хотят представить некоторые авторы, например Тарантино. Таким же, как эффект ТВ или видео, как трансляции в живом эфире казней, убийств, разгона демонстраций и прочего. Это всего лишь констатация свершившегося факта. Другое дело, что эта констатация порой провоцирует насилие. Между ними существует взаимосвязь, я убежден в этом. <…>Я пытаюсь вернуть насилию то, чем оно по сути является: боль, причинение вреда другому»[249]. Этот посыл автора подтверждается в «Забавных играх» неожиданным и в силу этого особенно действующим на психику зрителя приемом решения одного из эпизодов: женщина, над которой издеваются молодые садисты, вдруг ловко изворачивается, хватает ружье и метко стреляет в одного из своих мучителей. В этот момент, по законам киножанра, казалось бы, восстанавливается хотя бы частичная справедливость, и зритель должен испытать чувство радостно-мстительной удовлетворенности, но… Режиссер «отматывает» в кадре пленку назад (ускоренная обратная съемка) и зритель опять вынужден пережить тот же самый эпизод, но с совершенно другим исходом: никакой справедливости нет, человек не может *даже случайно* выиграть спор с насилием: женщина умрет, как и все ее близкие, мучительной смертью. «Снятие» звука выстрела (знака возмездия) в повторе эпизода символически означает расставание с идеей справедливости в обществе *обыденного* насилия и одновременно открытие («схватывание») смысла насилия как такового. По убеждению режиссера, если кино пытается быть искусством, то оно должно иметь дело с реальностью, а не прикрываться лживыми бизнес-моделями жанрового кинопроизводства.

---

[249] Интервью с М. Ханеке. URL: http://chewbakka.com/godistv/michael_haneke (дата обращения 14.02.2016 г.)

Фильм Ханеке **«Пианистка»** (2001), завоевавший признание и несколько призов Каннского кинофестиваля, по мнению ряда кинокритиков, органично встраивается в «генеральную линию» творчества режиссера – художественное воплощение на экране темы жестокости и насилия в современном *цивилизованном* обществе. Фильм также достаточно подробно рассмотрен с точки зрения психопатологии личности[250], и в этом контексте отмечено значение внутрикадровой музыки (особенно произведений композитора-*романтика* Франца Шуберта) как символического феномена, контрапунктирующего с темой сексуальных девиаций главной героини (по сюжету, в профессора Венской консерватории, талантливую пианистку Эрику Кохут влюбляется ее молодой студент Вальтер, однако вскоре его романтические чувства разбиваются об отвратительные ему садомазохистские пристрастия женщины). Бесспорно, присутствующая в кадре музыка Баха, Бетховена, Шуберта и других великих композиторов выступает поразительным контрастом с *другой* стороной личности Эрики. Но в то же время эта яркая *внешняя* противопоставленность сюжетной линии и музыкальной классики оставляет на периферии зрительского внимания очень важные нюансы, выявляемые в соотнесении значений *речевой и музыкальной линии* звукоряда. Этот аспект звукового решения фильма, несомненно, вызывает сравнение с «Осенней сонатой» Бергмана[251], где, как было показано в 2-й Главе настоящей работы, понимание эпизода картины во многом зависит от внимательного зрительского «прочтения» смысла речи персонажа как открытия глубинного (подлинного) *Я* во время словесной интерпретации музыки (при одновременном внутрикадровом ее звучании).

Напомним, что важнейшее значение для понимания личности главной героини и во многом всей «Осенней сонаты» имеет эпизод интерпретации Шарлоттой

---

[250] Напр.: Абдуллаева З. Зимний путь // Искусство кино. 2001. №9. С.39-44; Аронсон О. Санитары любви // Искусство кино. 2001. №10. С.148-159.

[251] Сходство «Пианистки» с «Осенней сонатой» можно найти и в сюжетной линии взаимоотношений матери и дочери.

Прелюдии №2 Шопена во время собственного исполнения: «Это мука и мужественность, сдержанная чувственность, но не сентиментальность или слащавость…» Сравним, как Эрика в фильме Ханеке объясняет ученику смысл музыки, написанной Бетховеном: «В этой музыке есть глубина, но никакой сентиментальности». Фильм Бергмана мы рассматривали как кинематографическое воплощение музыкальной формы сонаты, интерпретация структуры и внутренних взаимосвязей которой выводила нас к экзистенциальным понятиям. Мышление Эрики также «философично»: указывая ученику, что он играет «отдельными фразами», она говорит: «Если Вы будете забывать про композицию в целом, Вы загубите сонату». Вообще, словесная интерпретация музыки как выражение потаенного нутра героинь фильмов и Бергмана, и Ханеке в большой степени есть *вынужденный* выразительный прием, направленный на понимание смысла эпизода музыкально не подготовленной зрительской аудиторией: зритель с «музыкантским ухом» не нуждается в параллельном речевом комментарии исполнительской интерпретации. Для такого «продвинутого» зрителя было бы достаточно представить на экране сначала «ученическую», а потом «профессиональную» интерпретацию музыкального произведения, сопровождаемую показом (крупным планом) лица, чтобы дать понять и сущностную разницу в исполнении, и колоссальный *личностный разрыв* между персонажами. (С другой стороны, дублирование речью музыкального исполнения можно воспринимать в брессоновском значении «углубления на месте».)

В фильме Ханеке, в котором тема насилия, психо- и сексопатологии представлена во всей силе актерской и режиссерской выразительности и замечается (переживается) зрителем в первую очередь, многие чрезвычайно важные смыслы выглядят «проходными» словами героини, но именно они относятся к «неявным» смысловым уровням картины, образующим его *феноменологическую многослойность* (к одному из «внутренних слоев» картины

можно отнести и смысл появления не просто мелодии Шуберта, но темы именно из Сонаты №20 – духовного лейтмотива фильма Робера Брессона «Наудачу, Бальтазар»: именно этот фильм указывается самим Ханеке на первом месте в его личном списке фильмов, оказавших на него наибольшее влияние). Эрика как бы вскользь говорит о «сумерках разума», и снова в контексте интерпретации музыки (на этот раз Шумана) – и о том, что ей это состояние *между еще осознаваемой болезнью и полным безумием* знакомо не понаслышке (ее отец умер в сумасшедшем доме). Мы понимаем, что, «рассказывая музыку», Эрика (как и Шарлотта в «Осенней сонате» Бергмана) во многом открывает нам себя *подлинную*, во всем *осознании* трагичности и безысходности *своего* состояния. Таким образом, внешне выраженная тема насилия не остается *предельным смыслом* фильма, но выводит нас к более глубинным смысловым уровням картины, на которых возникают вопросы о природе и сущности человеческой личности, о границе нормы и болезни человеческого сознания и т.д. (феноменологическая многослойность произведения)[252].

В фильме **«Белая лента»** (2009), продолжившем тему *реальности* насилия, полностью отсутствует (как и в «Пианистке») закадровое музыкальное звучание (в том числе на вступительных и заключительных титрах). Однако появляется закадровый голос рассказчика, повествующего о трагических и загадочных событиях, происходивших в австрийской деревушке незадолго до начала Первой мировой войны. Этот прием напоминает о голосе рассказчика в фильме Робера Брессона «Дневник сельского священника», придающего особую достоверность видимому на экране, сообщающего зрителю через слово свидетеля чувство *реальности* происходящего. Однако картина полна недоговоренностей, оставляющих у многих зрителей чувство некоторой неудовлетворенности после

[252] В этом утверждении мы сближаемся с пониманием эстетики фильма Л.Н. Березовчук: см.: Березовчук Л.Н. «Пианистка»: приговор романтизму. Человек – общество – культура в авторском кинематографе Михаэля Ханеке // Киноведческие записки. 2006. №79. С. 267–322.

просмотра. Остается не проясненным: кто все-таки причастен к несчастным случаям, о которых рассказывается в фильме? Виновны ли в этом, на что многократно намекается и даже впрямую указывается по ходу сюжета, «невинные дети» (белая лента, которую повязывает своим детям пастор, является символом их невинности и чистоты)?

Сюжетные *«пробелы»* (как и «открытые» финалы картин) вообще есть сознательный прием Ханеке, «тревожащего» сознание зрителя, заставляющего его начать думать, анализировать как смысловой месседж режиссера, так и реальность собственной жизни: «Я стараюсь делать антипсихологические фильмы с героями, которые являются скорее не героями, а их проекциями на поверхности зрительской способности сопереживать. Пробелы вынуждают зрителя привносить в фильм свои собственные мысли и чувства. Поскольку именно это делает зрителя открытым к восприимчивости героя[253]. Одновременно мы можем говорить о «пробелах» как в художественной форме кинопроизведения (от композиционных внутрикадровых эллипсисов до сюжетно-смысловых недоговоренностей), так и в его теоретической интерпретации с точки зрения феноменологической эстетики: «…*верный* произведению способ его прочтения, направленный на сохранение всех его художественных эффектов (в том числе и тесно связанных с недомолвками), предусматривает *сохранение* выступающих в произведении смысловых пробелов и *удержание* напрашивающихся сущностей в состоянии загнанной “внутрь”, как бы “свернутой”, рождающейся мысли, а не грубое их разъяснение»[254]. В этом смысле характерно и то, что Ханеке всегда противится просьбам журналистов и кинокритиков объяснить смысл своих фильмов, а также допускает и даже приветствует множественность субъективных прочтений его

---

[253] Интервью с М. Ханеке. URL: http://chewbakka.com/godistv/michael_haneke (дата обращения 14.02.2016 г.)

[254] Ингарден Р. Схематичность литературного произведения // Ингарден Р. Исследования по эстетике. Пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 70.

картин и удивляется «заразительности» какого-либо одного личного мнения, принимаемого многими другими людьми за конечную истину (как было, например, в случае усмотрения одним из кинокритиков в «Белой ленте» темы зарождения фашизма в Европе).

Такие же смысловые стереотипы в зрительских интерпретациях встречались и после триумфальной премьеры фильма Михаэля Ханеке **«Любовь»** (2012), получившего не только «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля, но и высшую награду американской киноакадемии «Оскар» как лучший фильм на иностранном языке. И опять клишированному прочтению фильма противился режиссер: например, голуби, которые залетают в квартиру пожилых супругов Жоржа и Анны – по словам автора, вовсе не предвестники смерти, и не образ Святого духа, просто в Париже очень много голубей… По сюжету, Анна, преподавательница музыки, вследствие перенесенного инсульта и неудачной операции, постепенно деградирует как физически, так и умственно, медленно и мучительно (не только для себя, но и для своего мужа Жоржа) умирая в своей квартире. Мы наблюдаем последний этап пути и последнее испытание людей, всю жизнь преданно любивших друг друга. В этом фильме Ханеке уходит от смысловых недоговоренностей: в первом же кадре мы видим сотрудников спасательных служб, которые вскрывают квартиру супругов и находят уже разлагающееся тело Анны. *Реальность события* явлена зрителю сразу, без лживых надежд или фальшивых умолчаний («*пробелы*», как режиссерский прием в предыдущих картинах Ханеке, сменяются в «Любви» «*обрывами*» – очень резкими монтажными и смысловыми переходами между эпизодами фильма). При этом в дальнейшем именно звуковой ряд выступает фоном, на котором реальность действует особенно психологически впечатляюще.

Так, на протяжении всего фильма (как и в «Пианистке») таким звуковым «задником», лишенным *действительного* смысла, становятся звуки телевизионных передач, новостей, репортажей (в том числе с мест трагедий и

катастроф), льющихся бесконечным потоком на зрителей, но не становящихся частью их *реальной* жизни. Звуковыми «декорациями» оказываются и рассказы Жоржа, которыми он пытается отвлечь Анну и облегчить ее страдания, одновременно скрывая за этими словами свою боль: после одной из таких «утешительных» историй Жорж, не выдержав мучений Анны (*выход в реальность*), задушит ее подушкой, возможно, вспомнив слова, сказанные ею еще в сознательном состоянии: «Не вижу никаких причин, чтобы продолжать жить. Ты не обязан лгать, Жорж».

Тоже звуковым фоном, но уже более высокого и сложного порядка, становится в фильме внутрикадровая музыка. С одной стороны, для понимания музыки как выражения *реального смысла* человеческой жизни в фильме есть множество оснований, начиная с того, что ученика Анны Александра (с фортепианного концерта которого начинается основное действие фильма, причем показывается только зрительный зал) играет *реальный*, очень известный французский пианист Александр Таро. Но также понятно и то, что музыка выражает реальный смысл *прошлой жизни*, которая осталась лишь в воспоминаниях. В этом отношении важное значение приобретает не только семантика музыкальных фрагментов, но и контекст, в котором она звучит. Эпизод, в котором Жорж играет на рояле фа-минорную Хоральную прелюдию Иоганна Себастьяна Баха («Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ, ich bitt, erhör mein Klagen» – «Взываю к Тебе, Господь Иисус Христос, прошу, *услышь мои жалобы*»[255]), характерен тем, что игра неожиданно обрывается, и Жорж продолжает сидеть за роялем, в прострации опустив руки. Следующий после этого «обрыва» кадр заполняет банальный звук (*шум*) из *сегодняшней* жизни Жоржа: уборщица пылесосит ковер под роялем. В другом эпизоде Анна, будучи

[255] Для российского зрителя именно эта музыкальная цитата ассоциируется с кинематографом Андрея Тарковского. Возможно, ее возникновение в фильме Ханеке, как и придание особого значения *звукам воды*, несет и этот диалоговый смысл, поскольку сам режиссер говорил о влиянии на него фильмов Тарковского, в частности «Зеркала».

еще в сознании, просит Жоржа поставить компакт-диск с записью музыки в исполнении своего любимого ученика, но неожиданно, буквально после нескольких тактов звучания, требует выключить проигрыватель (болезненность восприятия реальности ее *прошлой* жизни). Самое же сильное впечатление, пожалуй, производит эпизод-воспоминание Жоржа, когда, сидя в кресле в своей гостиной, он слушает великолепное исполнение Анной (в кадре дан ее визуальный образ из прошлой, *прошедшей* жизни) Экспромта №3 из опуса 90 Франца Шуберта. Мы понимаем, что взгляд Жоржа, полный внутреннего восхищения женой, на самом деле направлен в пустоту, в *реальность прошлого*, когда он неожиданно «выключает музыку» на проигрывателе. *Видимость* звучания опрокидывается, а реальность *актуального* визуального события *вдруг* открывается в резком снятии звука (феноменологическое «схватывание сущности события» *в незвучании*).

Звуковое решение данного эпизода – через «обрыв» музыкального звука – дает возможность (подготовленную всем предыдущим развитием сюжета) для сильнейшего зрительского переживания феномена как такового. Сущность этого кульминационного момента эстетического восприятия передана в работе французского феноменолога-эстетика Микеля Дюфрена: «Эстетическое восприятие одинаково нейтрализует и ирреальное, и реальное… Однако действительно реальным, тем, что “захватывает” меня, является “феномен”, которого стремится достичь феноменологическая редукция: это – эстетический объект, его присутствие, объект, сведенный к чувственному… эстетический объект схватывается как реальное, не отсылая к реальному, к породившей его причине – картине как полотну, музыке как звучащим инструментам, телу танцовщика как организму: здесь мы имеем дело с одним лишь чувственным во всем его величии, царствующая форма которого выражает полноту и необходимость, непосредственно вписывая в него одухотворяющий его

смысл…»[256] Также можно провести аналогию описанного эпизода фильма Ханеке с понятием «вида» («видов»), играющего важнейшую роль в эстетике Романа Ингардена: «“Виды” являются… не *объектами* наших наблюдений, а их конкретным, зримым *содержанием*. Оно, это содержание, обусловливается и определяется как особенностями наблюдаемого предмета, так и обстоятельствами, при которых имеет место наблюдение, и, наконец, психо-физическими особенностями наблюдающего субъекта. “Виды” бывают не только зрительными, но и слуховыми, осязательными и т.д. <…> Они возникают скорее временами, как бы сверкают в течение одного мгновения и гаснут, когда читатель переходит к следующей фазе произведения. Они актуализируется читателем в процессе чтения. В самом же произведении они пребывают как бы “наготове”, в некоем потенциальном состоянии. Они могут быть связаны с различными органами чувств и даже быть внечувственными, хоть и не в меньшей степени наглядными, “явлениями” того, что относится к психике»[257].

Таким образом, мы можем видеть, как в фильмах Михаэля Ханеке значимые концепты феноменологической эстетики находят воплощение как в виде отдельных выразительных приемов, так и в качестве общей интенции творчества.

В заключение данной главы работы мы не можем не упомянуть о еще одном представителе авторского кинематографа, творческая деятельность и личность которого, начиная с 1980-х гг. и по настоящее время оказывает сильное влияние на эстетику кинематографа – датский режиссер Ларс фон Триер. Мы рассматриваем некоторые фильмы Триера в разделе, посвященном феноменологическому типу аудиовизуальных решений не потому, что все его

---

[256] Дюфрен М. Вклад эстетики в философию. Пер. с фр. И.С. Вдовиной. // Эстетика и теория искусства. Хрестоматия. М.: Прогресс-Традиция, 2008. URL:http://www.universalinternetlibrary.ru/book/6058/ogl.shtml#t8

[257] Ингарден Р. Двумерность структуры литературного произведения // Ингарден Р. Исследования по эстетике. Пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 28–29.

творчество можно представить в этих рамках. Триер – уникальный режиссер, при этом поразительно меняющийся на протяжении десятилетий своей работы в кинематографе. Кинокритик Антон Долин в предисловии ко 2-му изданию своей книги о Триере пишет: «Первоначальная идея книги была в создании портрета гения, одержимого идеей контролировать все: не только свои картины, но и окружающую его вселенную. Время показало, что не менее важная черта режиссера – его способность изменять самому себе, отступаться от маний, преодолевать фобии и нарушать им же заданные правила. <…> В своей непоследовательности Ларс фон Триер впечатляюще последователен»[258].

В отношении тематики данного раздела, думается, имеет смысл обратиться к картинам Ларса фон Триера периода 1990-х – 2000-х гг., когда кинематографический мир находился под впечатлением тезисов программного манифеста «Догма-95» (опубликованным Триером и его коллегой Томасом Винтербергом), а также фильмов, снятых согласно провозглашенным в этом манифесте принципам. Принципы же триеровской «Догмы» (если оставить «за скобками» *сам факт* их опубликования как эпатирующе-игровой демонстрации) представляют собой не что иное, как программу *«кинематографической редукции»*, сознательного эстетического самоограничения в процессе отказа от любых субъективных «вариаций» и «декораций», привнесенных в реальность как кинематографический объект. Ниже приведены важнейшие положения этого «документа эпохи» из прилагаемого к манифесту «Обета целомудрия».

«“Догма-95” выступает против иллюзии в кино, выдвигая набор неоспоримых правил, известных как ОБЕТ ЦЕЛОМУДРИЯ.

Обет целомудрия:

[258] Долин А. Ларс фон Триер. Контрольные работы. 2-е изд., доп. М.: НЛО, 2015.

Клянусь следовать следующим правилам, выведенным и утвержденным «Догмой-95»:

1. Съемки должны происходить на натуре. Использование реквизита и декораций не допускается <…>
2. Звук должен записываться одновременно с изображением. Звук не должен записываться отдельно. (Таким образом, музыка не может звучать в фильме, если она реально не звучит в снимаемой сцене.)
3. Камера должна быть ручной. <…>
4. Фильм должен быть цветным. Специальное освещение не разрешается.
5. Оптические эффекты и фильтры запрещены.
6. Фильм не должен содержать мнимого действия. (Убийства, стрельба и тому подобное не могут быть частью фильма.)
7. Временн*ы*е и географические отклонения запрещены. (Действие должно происходить здесь и сейчас.)
8. Жанровое кино запрещено.
9. Формат фильма должен быть 35 мм.
10. Фамилия режиссера не должна фигурировать в титрах. <…>[259].

Как признавал сам Триер, по всем правилам «Догмы» им был снят только один фильм – **«Идиоты»** (1998). Но даже в этом «образцово-догматическом» фильме режиссер нарушил правило №2 «Обета целомудрия», запрещающего закадровую музыку: несколько раз на протяжении экранного действия и на заключительных титрах мы слышим мелодию «Лебедя» Камиля Сен-Санса

[259] Ларс фон Триер: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом / Пер. с швед. Ю. Колесовой. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. С. 205.

(больше известную, благодаря хореографической постановке, под названием «Умирающий лебедь») из сюиты («зоологической фантазии») «Карнавал животных». Несколько «сглаживает» это очевидное нарушение то, что одноголосная мелодия исполняется на аккордеоне (вместо солирующей виолончели у Сен-Санса) непрофессионалом, практически «одним пальцем» (по крайней мере, создано такое впечатление). Уже в этом небольшом, но все-таки отходе от принятых категоричных установок просматривается творческое непостоянство и превалирующее над всеми другими принципами «чувство игры» Триера, выраженное им позднее в словах: «Принципы “Догмы” существуют для того, чтобы их применять, а также нарушать». Если же говорить об особенностях «Идиотов» в контексте феноменологического типа аудиовизуального решения, то можно сказать, что как *интенция* обнаружения «сущности» видимого она проявляется ближе к финалу картины, когда эпатирующе-игровая «оболочка» сюжета спадает и «обнажается» пустота, фальшь и кощунственность рационализации героями идеи открытия в себе «внутреннего идиота», «распадающейся» на глазах перед трагической реальностью человеческой жизни (лишь к концу фильма мы узнаем, что «идиотка» Карен потеряла ребенка перед тем, как «влиться» в коммуну молодых людей, протестующих своим поведением против засилья буржуазности).

В этом «открытии» актуализируется и символико-семантическая многослойность, отражающаяся и в фонетическом осуществлении, самого понятия «идиот». Как отмечает П.Я. Черных, значение слова «идиот» как «“умственно неполноценный человек”, “кретин” не первоначальное, а позднее, возникшее на западноевропейской почве»[260]. Его этимология приводит нас к древнегреческому ἰδιώτης – «частный, простой, незнатный человек», а также, во

[260] Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. М.: Русский язык, 1993. В 2 т. Т.1. С.336.

втором значении, «несведущий», «неопытный, «неуч»[261]. В начале христианской эпохи слово приобретает еще одно значение – «мирянин», «простолюдин», а также «местный житель»: именно в этом смысле оно упоминается в Первом послании Апостола Павла к коринфянам (1 Кор., 14:16), когда Апостол призывает проповедующих Благую Весть учить языки, чтобы верно донести суть вероучения для всех ἰδιώτου – простолюдинов: «Ибо, если ты будешь благословлять духом, то стоящий на месте *простолюдина* как скажет «аминь» при твоем благодарении? Ибо он не понимает, чт*о* ты говоришь».

В контексте вполне сохранившегося до нашего времени христианизированного значения слова «идиот» (по крайней мере, при чтении романа Ф.М. Достоевского «Идиот» в этом не остается сомнений) нельзя не отметить и смысловую отсылку имени героини фильма Триера Карин – к такому же имени героини фильма Ингмара Бергмана **«Как в зеркале»** (1961)[262], в русском переводе также встречаемого под названием «Сквозь тусклое стекло»**,** что связано с разными переводами (церковно-славянским и современным русским) текста опять же Первого послания Апостола Павла к коринфянам: «Теперь мы видим как-бы сквозь *тусклое* стекло[263], гадательно, тогда же лицем к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (1 Кор., 13:12). Как мы знаем, Карин в фильме Бергмана страдала от психического заболевания, заставляющего ее «жить в двух мирах одновременно», в одном из которых ей являлся и проникал в нее «бог-паук». Таким образом, фильм Триера провоцирует на раскрытие, слой за слоем, глубинной сути авторского высказывания (возможно, даже не имевшейся им в виду как сознательного месседжа, но возникающего как подсознательно осуществляемого значения).

---

[261] Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Репринт V-го издания 1899 г. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1991. С. 622.

[262] Известно, что Триер считает Бергмана своим «духовным отцом». Триер посылал Бергману тезисы «Догмы», однако ответа не получил.

[263] В церковно-славянском переводе – «яко в зерцале».

Также в двух мирах (разговаривая с Богом – и пребывая с людьми) жила и Бесс, героиня чуть более раннего фильма Триера **«Рассекая волны»** (1996), формально создававшегося не по правилам «Догмы», но по времени – практически одновременно с работой над ее тезисами, и внутренняя связь между этими событиями – созданием фильма и созданием манифеста – весьма ощутима. Речь идет, прежде всего, о сознательном авторском самоограничении (кинематографической редукции) с целью формального и – через форму – сущностного сосредоточения на главной идее: «Охотнее всего я работаю с идеями крайностей, и мне захотелось сделать фильм о “доброте”»[264]. Таким образом, картина «Рассекая волны» положила начало «трилогии о Золотом Сердце» (вместе с последовавшими «Идиотами» и «Танцующей в темноте»). Характерно, что Триер определяет суть всех картин трилогии в терминах «духовного нутра» («золотое *сердце*», «*внутренний* идиот»).

В фильме также явно прослеживается влияние стиля Карла Теодора Дрейера («За те годы, пока осуществление проекта откладывалось, я несколько раз перерабатывал сценарий, поступая, как Дрейер, – сокращая, ограничивая и сжимая»[265]). Первые же кадры фильма (который начинается сразу после титра с названием фильма) вызывают в памяти «Страсти Жанны д’Арк» Дрейера: старейшины, похожие на инквизиторов, церкви шотландской деревни допрашивают Бесс, странноватую, но добросердечную девушку, которая собралась замуж за иностранца: «Ты уверена, что способна отвечать перед Господом нашим не только за себя, но и за другого?» Но сразу после этих слов начинается и индивидуализация стиля Триера – и во многом за счет звукового решения. На крупных планах лица Жанны в фильме Дрейера было, как мы помним, запечатлено немыслимое страдание; на лице Бесс в фильме Триера –

---

[264] Ларс фон Триер: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом / Пер. с швед. Ю. Колесовой. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. С. 208.

[265] Там же. С. 209.

лишь блаженная улыбка. «Тебе известно что-либо действительно полезное, что дали нам чужестранцы?» – вопрошают Бесс грозные старцы. – «Музыку…» – отвечает им девушка с улыбкой. После этого в закадровом пространстве фильма начинает звучать рок-музыка (композиции в исполнении Яна Хантера, Боба Дилана, Леонарда Коэна, Элтона Джона и др.) – но только как кратковременный фон для разделительных кадров-заставок (больше похожих, благодаря компьютерной обработке, на живописные картины-пейзажи, или, как говорил сам Триер «иллюстрации к главам») между эпизодами фильма (всего их семь плюс эпилог). Рок-музыка в фильме Триера абсолютно не несет агрессивно-протестную энергетику, напротив, темы, использованные в этих «иллюстрациях», дают ощущение внутренней свободы и *радости*.

Тоже о радости – хотя и в несколько в другом аспекте значения, как знаке *божественного присутствия* – говорится и в кадре, когда речь заходит о колокольном звоне. В эпизоде свадьбы Бесс и Яна в местной церкви мы слышим слова одного из друзей жениха, обращенные к священнику: «Звоните в колокола!» – которые наталкиваются на строгое: «В нашей церкви нет колоколов». – «Без них скучно» – простодушно замечает юноша. Чуть позднее Ян тоже спросит священника: «Почему в вашей церкви нет колоколов?» – «Нам не нужны колокола, чтобы славить Господа», – будет ему ответ. Подошедшая Бесс вступит в разговор: «А я люблю колокола. Надо бы их повесить».

Звук колокола станет многозначным символом в фильме (в один из самых эмоционально-напряженных моментов фильма – в эпизоде расставания Бесс и Яна – они оба будут в отчаянии колотить железной палкой по строительной арматуре, выражая через этот звук, похожий на колокольный, все свое отчаяние и предчувствие беды). Отсутствие церковного колокольного звона означает отсутствие *радости о Боге* (отказ от радости!) как приметы истинного христианства, о которой писал священник Александр Шмеман: «Начало «ложной религии» – неумение радоваться, вернее – отказ от радости. Между тем радость

потому так абсолютно важна, что она есть несомненный плод ощущения Божьего присутствия. Нельзя знать, что Бог *есть*, и не радоваться. И только по отношению к ней – правильны, подлинны, плодотворны и страх Божий, и раскаяние, и смирение. Вне этой радости – они легко становятся «демоническими», извращением на глубине самого религиозного опыта. Религия страха. Религия псевдосмирения. Религия вины: все это соблазны, все это «прелесть». Но до чего же она сильна не только в мире, но и внутри Церкви… И почему-то у «религиозных» людей радость всегда под подозрением. Первое, главное, источник всего: «Да возрадуется душа моя о Господе…»[266] Страх греха не спасает от греха. Радость о Господе спасает. Чувство вины, морализм не «освобождают» от мира и его соблазнов. Радость – основа свободы, в которой мы призваны «стоять»[267].

Бесс, которая совершала позорные грехи во имя спасения (во что она *свято верила*) своего парализованного после несчастного случая мужа, в конце концов, приносит в жертву себя (эпизод фильма носит название «Жертвоприношение Бесс»), отдавшись на растерзание мерзавцам. И после ее смерти чудо происходит: Ян, бывший уже при смерти, встает на ноги, а с Небес в последнем кадре начинают звонить огромные колокола (они показаны сверху, как бы через взгляд Бесс, ушедшей на Небо, а не в ад, куда спроваживали «грешницу» деревенские святоши).

Колокола в конце фильма, безусловно, несут в кадре внешние признаки звукового и визуального стазиса трансцендентального фильма, однако в контексте общего стиля картины, с явным феноменологическим углублением в суть предъявляемого на экране *факта* (факта любви, факта свободы, факта радости,

---

[266] Пс. 34, 9.

[267] Шмеман А. Дневники. 1973 – 1983. М.: Русский путь, 2007. С. 297 – 298.

факта жертвы) в базеновском значении этого понятия, мы можем говорить о проявлениях феноменологического типа аудиовизуального решения фильма[268].

О влиянии тезисов манифеста «Догма-95», в частности в плане редукции кинематографического материала, можно говорить даже в отношении такого необычного для Триера конца 1990-х годов фильма, как **«Танцующая в темноте»** (2000). Номинально картина относится к жанру мюзикла (с элементами драмы и триллера), но, при ближайшем рассмотрении, представляет особое явление, имеющее к мюзиклу *по сути* лишь формальное отношение. Сюжет построен на истории о перебравшейся в США из Восточной Европы молодой женщине Сельме, воспитывающей в одиночку сына, работающей на фабрике и пытающейся скопить денег на операцию своему мальчику, которого ожидает в будущем такое же заболевание глаз, которое привело к практической слепоте ее саму. Деньги у Сельмы крадет сосед, и она вынужденно убивает его, после чего женщину заключают в тюрьму и приговаривают к смерти через повешение.

Музыковед и киновед Лариса Березовчук подробно разобрала структуру и выразительные особенности фильма в сравнении с классическим каноном жанра мюзикла[269] (эстетика, эмоционально-психологические, формально-композиционные и семантические стереотипы) и пришла к выводу, что «фон Триер последовательно инверсирует элементы жанрового канона. Прежде всего, те, которые имеют ценностный характер и поэтому влияют на эмоциональность восприятия его фильма. По этим причинам жанр “Танцующей…” можно определить как *антимюзикл*»[270]. Автор статьи тщательно описывает «приемы

---

[268] Заключительные титры идут под музыку сонаты «Siciliana» И.С. Баха в исполнении *трубы и органа.*

[269] Разбор выразительных элементов и структуры классического мюзикла можно найти, например, в книге: Ханиш М. О песнях под дождем. Пер. с нем. Г.В. Красновой. М.: Радуга, 1984.

[270] Березовчук Л.Н. Об использовании зрелищных жанров режиссерами арт-хауса // Киноведческие записки. 2009. № 92-93. С. 427.

деструкции», примененные Триером в отношении жанра мюзикла, и делает заключение о характере обращения автора с жанром как собственной «promo-акции». Отдавая должное подробному анализу структурно-выразительных особенностей фильма Триера, проведенному российским исследователем, мы не можем согласиться с резко критической оценкой автором статьи этого фильма и в целом творчества некоторых представителей западного арт-хауса как циничного «бизнес-проекта». Не вдаваясь в данном случае в оценочность характера и целей деятельности режиссера, хотелось бы обратить внимание на некоторые аспекты подхода Триера к творческому процессу в отношении именно фильма «Танцующая в темноте».

Нам представляется, что инверсия, произведенная Триером в отношении практически всех структурных и эстетических элементов жанрового канона мюзикла, говорит не столько о его зловредной деструктивной деятельности, сколько об экспериментально-игровом и *внутренне-свободном* характере его взаимоотношений вообще с действительностью, с тем жизненным материалом, который появляется в его фильмах. В этом отношении, думается, нельзя всецело доверять его внешне-эпатажным заявлениям и акциям, а также категоричным определениям типа сказанного о «Танцующей в темноте», что это «просто мюзикл». Если критический анализ показывает, что режиссером опрокинуты практически все канонические приемы и параметры жанра, то возникает вопрос: а не другой ли это жанр? Или не жанр вообще? Может быть, стоит посмотреть фильм не с ожиданием стереотипного жанрового соответствия, а с внутренней готовностью к *иному* авторскому видению и мироощущению, воплощенному в своеобычной авторской эстетике, выходящей за границы клишированных форм? И тогда упреки в том, что музыка фильма однообразна и не мелодична, а главная героиня «физически ущербна» как женщина, совершенно изменят свое значение (с «минуса» на «плюс»).

Возвращаясь к «феноменологическому следу» в фильме, нельзя не привести слова режиссера, сказанные в одном из интервью. На вопрос о том, что было самым положительным в съемках фильма, Триер ответил (далее курсив мой. – Ю.М.): «Самым положительным? Ну, скажем так: когда ты *урезал* сценарий настолько, насколько это было возможно, или *упростил* его до того, что он отчасти приобрел характер телесериала, получаются отчетливые и выпуклые сцены, над которыми хорошо работать дальше вместе с актерами. Потому что в сценах содержатся основные конфликты, *очищенные практически от всяких наслоений*»[271].

Если смотреть фильм, не ожидая радостного погружения в стихию стереотипно разработанной музыкально-хореографической драматургии, то складывается ощущение, что «Танцующая…» имеет больше отношения к *документальной драме*, чем к мюзиклу. Характерно, что изначально Триер собирался назвать фильм «Безвыходное положение», и отказался от этого названия лишь потому, что оно уже было использовано другим автором. Важнее не то, что фильм «мюзикл» (или «антимюзикл»), а то, что это третий фильм «трилогии о Золотом Сердце». Можно ли назвать прагматичным циником режиссера, который говорит в этих фильмах, прежде всего, о жертвенности и о *смысле* принесенной человеком жертвы: «Я по сто раз на дню прихожу к выводу, что жизнь – совершенно бессмысленная штука… Но тот, кто жертвует собой, придает хоть какой-то смысл своему существованию… Наверняка легче умирать, когда умираешь за то, во что веришь»[272].

Важнейшей особенностью эстетики фильма стал *реализм*, выразившийся, в частности, в подходе к характеру и месту съемок: от стремления к прямой звукозаписи (оказавшейся не всегда осуществимой технически) до выбора места

[271] Ларс фон Триер: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом / Пер. с швед. Ю. Колесовой. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. С.277.

[272] Там же. С.272.

действия – штата Вашингтон, где в 1960-х гг. еще казнили приговоренных к смерти через повешение («Суперреализм. Не более, не менее. Никто не должен сказать, что этот фильм не снимался в реальном месте действия… и что эти места не были ранее задокументированы при помощи кинокамеры»[273]). Такими же *реальными, документальными* становятся все выразительные элементы картины, в том числе облик главной героини и образ ее жизни с маленьким сыном в трейлере. Музыка в «Танцующей…» является одновременно эскапистским фоном (исполняемые самодеятельным коллективом фрагменты классического мюзикла «Звуки музыки») и выражением нутра героини (мощная авторская музыка и голос исландской певицы Бьорк, исполняющей главную роль Сельмы). Эта «внутренняя музыка» героини позволяет в финале достичь потрясающей силы реалистического воздействия на зрителя, когда музыкальным ритмом «отсчитывается» каждый из ее 104 шагов от камеры до виселицы. Именно в момент окончания пения героини перед повешением, в этом *обрыве звучания* «схватывается сущность» визуального факта – смысл принесенной жертвы.

Выводы к 3 Главе:

Идеи философско-эстетической феноменологии и кинофеноменологии дают основания для нахождения признаков феноменологического мышления в аудиовизуальных решениях ряда режиссеров, выражающихся, в частности, в редукции аудиовизуального материала фильма и в приемах звукового «схватывания сущности» визуального события.

Типологические признаки феноменологического типа аудиовизуальных решений:

– визуальный ряд: стремление к аскетичности и документальному характеру художественного языка и экранных выразительных средств; часто –

[273] Там же. С.295.

использование органики существования в кадре непрофессиональных актеров; стремление к самораскрытию экранного «факта» (феномена);

– аудиальный ряд: тенденция к минимализации закадрового музыкального звучания, снятие актерской речевой выразительности, особое значение отдельных звуков, пауз и незвучания.

Глава 4. Игровой тип[274]

4.1. Понятие игры в истории философской мысли и культуре XX века. Структура игрового пространства

Игра как вид чистой, имеющей смысл в самой себе эстетической деятельности человека, занимала умы мыслителей уже в глубокой древности, но в рамках определенной мировоззренческой системы была осмыслена лишь представителями немецкой классической философии. Иммануил Кант в «Критике способности суждения» писал о ней как о «свободной игре познавательных способностей», которая доставляет удовольствие и ведет к постижению внерациональных сущностей. В «Статьях по эстетике» Фридрих Шиллер писал об игре как составной части эстетического опыта, выводящего человека из «рабства зверского состояния». У Шлейермахера игра во многом связывается с нравственным и интеллектуальным началом, а немецкие романтики возводили игру к универсальным принципам мирового бытия (концепция Welt-Spiel): Шлегель видел в искусствах «далекие воспроизведения бесконечной игры мира, вечно формирующегося художественного произведения»[275].

В XX в. понятие игры расширяется в контексте развития искусства и гуманитарных наук, распространяясь (в теоретическом осмыслении) практически на все области человеческой жизнедеятельности и углубляется, уходя в онтологию. Йохан Хейзинга в своем знаменитом труде, охватывающем практически все аспекты и формы игры, дает следующее ее определение: «Игра

---

[274] Основные положения Главы 4 отражены в публикациях: Михеева Ю.В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М.: ВГИК, 2016; Михеева Ю.В. Игра в игре: музыкальные стилизации в кинематографе // Философия и культура. 2014. №11. С. 1684-1689; Михеева Ю.В. Несерьезное кино. Советская интеллигенция в комедиях 70-х // После оттепели. Кинематограф 1970-х. / сост. Михеева Ю.В., Шемякин А.М. М.: Корина, 2009. С. 271–295; Михеева Ю.В. Рок-музыка в позднесоветском кино: между новой реальностью и старой театральностью // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. №3. С.147–160.

[275] Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т.1. С. 394.

есть добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое чувством напряжения и радости, а также сознанием «иного бытия», нежели «обыденная» жизнь»[276]. Французский философ и социолог Роже Кайуа в работе 1958 г. «Игры и люди» предлагает своеобразную типологию игры, совместившую психологический и социологический подходы: игры распределены автором по четырем группам – ilinx (греч. головокружение), mimicry (греч. притворство, подражание), alea (лат. игральная кость, жребий, случай), agon (греч. состязание)[277].

В романе Германа Гессе «Игра в бисер» Игра описана как высшая форма духовной деятельности элиты человечества не столь уж далекого будущего (действие романа происходит в XXIII веке), сливающаяся в своем значении с религиозной практикой: «Вообще, партии с негативным или скептическим, дисгармоническим окончанием были, за некоторыми гениальными исключениями, непопулярны и временами даже запрещены, и это было глубоко связано со смыслом, который приобрела для игроков в своем апогее Игра. Она означала изысканную, символическую форму поисков совершенного, возвышенную алхимию, приближение к внутренне единому над всеми его ипостасями духу, а значит – к богу»[278].

Нетривиальный взгляд на сущность игры дал еще в начале XX в. Фридрих Ницше. Философ как будто предвидел характерные черты искусства

---

[276] Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Издательская группа «Прогресс», «Прогресс – Академия», 1992. С. 41.

[277] Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры / сост., пер. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2007.

[278] Гессе Г. Игра в бисер // Гессе Г. Избранное. Сборник. Пер. с нем. / Сост. и предисл. Н. Павловой. М.: Радуга, 1991. С. 97.

постмодернизма, говоря об идеале духа, «который наивно, стало быть, сам того не желая и из бьющего через край избытка полноты и мощи играет со всем, что до сих пор называлось священным, добрым, неприкосновенным, божественным…» Однако искусство постмодернизма, кажется, «не дочитало» слова философа о том, что это, возможно, игра перед трагическим исходом: «Быть может, только теперь и появляется впервые великая серьезность, впервые ставится вопросительный знак, поворачивается судьба души, сдвигается стрелка, начинается трагедия…»[279]

Для понимания сущности языковых и интонационных игр в кинематографе (о которых пойдет речь далее) важно иметь представление о некоторых положениях философии Людвига Витгенштейна, который, в частности писал: «Человек обладает способностью строить язык, в котором можно выразить любой смысл, не имея представления о том, как и что означает каждое слово, – так же как люди говорят, не зная, как образовывались отдельные звуки. Разговорный язык есть часть человеческого организма, и он не менее сложен, чем этот организм. Для человека невозможно непосредственно вывести логику языка. Язык переодевает мысли. И притом так, что по внешней форме этой одежды нельзя заключить о форме переодетой мысли, ибо внешняя форма одежды образуется совсем не для того, чтобы обнаруживать форму тела»[280].

Игра стала одним из основополагающих признаков эстетики и философии постмодернизма, универсальным принципом постмодернистского творчества и интерпретации произведений. Игра в постмодернизме – свобода оперирования готовыми художественными формами и концептами, культурный полилог, поливариативность творческого процесса, открытость и неопределенность формы, отсутствие иерархичности, ироническая дистанция. Анализируя

[279] Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Сочинения в 2-х тт. М.: Издательство «Мысль», 1990. Т.1. С. 708.

[280] Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М.: Канон+, 2008. С. 72.

концепцию одного из основоположников философии постмодернизма Жана Бодрийяра, Н.Б. Маньковская пишет: «Переход эстетики от классического “принципа добра”, на котором основано отражение субъектом объекта, к постмодернистскому ироническому “принципу зла”, опирающемуся на гиперреальный объект-симулякр, гипертрофирует гедонистическое, игровое начало искусства»[281].

Вышеприведенные подходы к понятию и *пониманию* игры, без сомнения, расширяют «территорию взгляда» исследователя, в частности, при анализе игровых звуковых решений в кинематографе. Но, поскольку в данной работе для нас важнейшей задачей остается понимание и интерпретация художественного произведения через эстетику автора, остановимся кратко на герменевтической концепции игры немецкого философа Ханса Георга Гадамера, развивавшего идеи Эдмунда Гуссерля и Мартина Хайдеггера, поскольку взгляд Гадамера наиболее приближен к искусству и собственно художественному творению, а точнее – к проблеме его теоретической интерпретации.

В своем главном философском труде «Истина и метод» Гадамер выразил идею, которую можно считать основополагающей в герменевтическом анализе произведения искусства: «Когда мы в связи с художественным опытом говорим об игре, то “игра” подразумевает не поведение и даже не душевное состояние творящего или наслаждающегося и вообще не свободу субъективности, включающуюся в игру, но способ бытия самого произведения искусства. Анализ эстетического осознания привел нас к тому, что противопоставление эстетического сознания и предмета искусства не соответствует реальному положению вещей»[282].

---

[281] Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 61.

[282] Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. С. 147.

Игра у Гадамера теряет свою субъективную доминанту, свойственную эстетике Канта и Шиллера. Гадамер опрокидывает само понятие субъекта игры, который теперь – не играющий, но сама игра. Прикладной смысл игры как функциональной взаимосвязи между играющим и играемым переходит в смысл субстанциальный как способа бытия художественного феномена – поднимаясь в своем смысловом потенциале до способа бытия мира. Проникновение в смысл игры снимает различенность между действительностью и творением, поскольку характер переживания имеет одинаковую природу – это радость истины откровения. Именно в силу этого внутреннего единства, как замечает Гадамер, «даже Платон, будучи самым радикальным критиком бытийного ранга искусства из всех известных нам в истории философии, при случае говорит о комедии и трагедии, не делая различий, происходят ли они в жизни или на сцене»[283].

Игра как движение, имеющая источник его в себе самой, есть проявление сущности художественного произведения как живого организма. Игра лишена какого-либо предельного целеполагания, что дает возможность ее многократного повторения (исполнения, представления) и актуализации самого процесса игры как ее смысла. Кроме того, органическое самодвижение как свойство игры предполагает наличие свободного пространства для ее действия, что, соответственно, дает возможность возникновения и существования различных интерпретаций и вариативности ее понимания.

Произведение искусства благодаря своей игровой сущности являет собой, по Гадамеру, «преображенный мир, по отношению к которому всякий может узнать, “как на самом деле”»[284]. Искусство есть снятие непреображенной действительности в ее истине. В этом смысле, как пишет философ, античная теория искусства как мимесиса исходила из такого понимания игры: подражание

[283] Там же. С. 158.

[284] Там же. С. 159.

и изображение – это не только копирующее изображение, но по знание сущности, «извлечение сути». Эта суть едина и тождественна в вариативных и многократных репрезентациях. Гадамер называет единство внутреннего смысла (сути) произведения «герменевтической идентичностью». Именно определение идентичности как герменевтической означает то, что произведение в своем бытии предполагает вовлеченность воспринимающего субъекта в мир творения и его заинтересованность в произведении как в своей задаче. Это существенное определение направленности произведения на активность субъективного понимания является, в частности, оправданием существования и парадоксов восприятия современного искусства. Актуальное существование произведений современного искусства возможно благодаря тому, что возрос уровень рефлексивности, вызываемый произведением.

Таким образом, для интерпретации и понимания произведения искусства важно понимание *игры как органического самодвижения произведения*, направленного на диалог со зрителем, становящегося условием его (произведения) актуального существования.

Однако рассуждения Гадамера, выводящие понятие игры на онтологический уровень, в то же время могут «растворить» самое игру в более глобальных категориях – например, свободы, поскольку философом снимаются не только разграничения субъекта и объекта в игре, но само пространство игры расширяется до пространства бытия. В этом смысле теряется одна из существенных характеристик игры – а именно возможность и даже необходимость *выхода* из игрового пространства в пространство действительности. (Здесь не следует путать оппозицию «игра-действительность» с оппозицией «игра-серьезность»).

Предметом нашего дальнейшего анализа станут различные аспекты игры как внутри кинематографического пространства, так и выходящего за пределы кинематографического диегезиса игрового отношения автора к объекту собственного творчества. Именно *способы отношения* пространства

действительности и пространства игры будут интересовать нас в наибольшей степени, поскольку характер, способ этих взаимоотношений в контексте общей концепции произведения и в контексте времени его создания могут существенно обогатить теоретическую интерпретацию и понимание как произведения, так и эстетики автора.

4.2.Элементы звуковых игр в экранном пространстве: музыкальные цитаты, автоцитаты, квазицитаты, метацитаты, стилизации

Одним из самых ранних проявлений игрового отношения к экранному действию стали музыкальные цитаты, получившие широкое распространение в музыкальном оформлении кинофильмов задолго до появления звукового кино. Немые фильмы, особенно основанные на историческом сюжетном материале, неизбежно провоцировали на соответствующее эпохе музыкальное сопровождение. Очевидное решение задачи звукового оформления фильма через прямое *цитирование* (кратковременное «вхождение» звука в исторически-стилистическую *роль*) предопределялось, кроме того, и другими различными причинами: необходимостью четкого смыслового посыла зрителю, жесткими временными рамками создания «музыкального сценария» картин, регулярно поставляемых в кинотеатры, коммерческим спросом (узнаваемость популярных мелодий). В силу вышеперечисленных обстоятельств, процесс цитирования в большинстве случаев превращался в рутинную техническую процедуру, о чем свидетельствуют слова одного из первых создателей компилированных кинопартитур М. Уинклера, иронично-эпатажно называвшего кинокомпозиторов своего времени «убийцами», «расчленявшими» произведения Бетховена, Моцарта, Грига, Баха, Верди, Бизе, Чайковского и Вагнера[285].

[285] Цит. по: Hickman R. Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music. N.Y.: W.W. Norton, 2006. P. 68.

Но надо отметить, что уже в немом и раннем звуковом кинематографе узнаваемость цитируемых мелодий позволяла экспериментировать с контрапунктическими соединениями звука с визуальным рядом в поиске новых эффектов, возникающих из их неожиданного столкновения. Этим приемом был увлечен, например, Дмитрий Шостакович, всеми силами своего таланта протестовавший против засилья шаблонной «халтуры» в музыкальном оформлении кинофильмов тех лет. Так, в **«Новом Вавилоне»** (1929) композитор использовал цитаты из оперетты Жака Оффенбаха «Орфей в аду» и «Марсельезы», но при этом подчеркнул драматизм воспроизводимых в фильме событий Парижской коммуны в их разнообразных контрапунктических соединениях с изображением. В фильме Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича **«Встречный»** (1933) Шостакович включает в оригинальную музыкальную партитуру фильма фрагмент русской народной песни «Ах ты, степь широкая» (инструментальное проведение мелодии за кадром) во время показа сцен печальных хмельных раздумий одного из главных героев – рабочего Василия Кузьмича, тем самым усиливая сатирическое содержание этих эпизодов[286]. А в фильме **«Подруги»** (реж. Л. Арнштам, 1935), композитором которого также был Шостакович, эффект, производимый цитатой из «Интернационала» (бывшего официальным гимном Советского Союза до 1944 г., а для зрителя 1930-х годов имевшего почти сакральный характер), еще более усиливается и углубляется по смыслу: в кульминационном эпизоде прорыва бронепоезда через вражескую территорию мы слышим эту мелодию в исполнении на терменвоксе (!) – высокий негромкий «инопланетный» тембр этого электромузыкального инструмента, на контрасте с оглушающими звуками взрывов и стрельбы, придавал «надмирность» трагическим событиям гражданской войны.

---

[286] Интересно, что гораздо позднее, чуть более гротескно, но примерно в этом же контексте та же песня использовалась и гораздо позднее, в фильме Владимира Меньшова «Ширли-Мырли» (1995).

Цитирование музыкальных (в основном классических) произведений не теряет своей популярности и в современном кинематографе. Но здесь нам надо уточнить понятие «цитата» в отношении музыкального оформления фильма. Широко распространено употребление этого термина, означающее заимствование фрагмента из музыкальной композиции, не сочиненной специально для данного фильма. Такое понимание цитаты правомерно, если речь идет о небольшом музыкальном отрывке, включенном в общую *специально организованную* звуковую структуру фильма. Но если мы видим большой (смыслово завершенный) фрагмент фильма, полностью оформленный, соответственно, достаточно продолжительным заимствованным музыкальным фрагментом[287], совершенно отделенным от другого (оригинального) звукового материала (или даже в отсутствие такового), можно ли говорить в таком случае о цитировании? Например, в фильмах Андрея Тарковского, Александра Сокурова, Киры Муратовой, Лукино Висконти, Стэнли Кубрика, Ларса фон Триера и многих других режиссеров большие смысловые эпизоды оформлены фрагментами из классической музыки. Является ли такое звуковое решение цитированием? Думается, что в таких случаях корректнее говорить именно о музыкальных *заимствованиях.*

В жанровом кино цитирование несет, в основном, определенную функциональную нагрузку, предопределенную пространственно-временными условиями сюжета, необходимостью дать через звук характеристику персонажа или быстро «обрисовать» звуком временной или социальный контекст действия. В современном авторском кинематографе цитата может преодолевать эти функциональные ограничения, выступая, например, в качестве культурной доминанты и становясь духовным лейтмотивом киноповествования.

[287] Речь здесь не идет о внутрикадрово мотивированном музыкальном фрагменте.

В кинофильме Никиты Михалкова **«Несколько дней из жизни Обломова»** (1979) таким лейтмотивом становится ария «Casta Diva» из оперы Винченцо Беллини «Норма», выражая одновременно и тему несвершившейся любви Ильи Обломова и Ольги Ильинской, и духовные ориентиры автора. И даже по прошествии 35 лет, в фильме 2014 г. **«Солнечный удар»** Михалков не изменяет этому действенному звуковому приему: тему внезапной и мимолетной страсти Поручика и Незнакомки выражает ария Далилы из оперы Камиля Сен-Санса «Самсон и Далила». В случае с оперными ариями и мелодраматическим сюжетом прием очень удобен: герой сначала видит героиню во время исполнения (прослушивания, разучивания и т.д.) ею вышеозначенной арии, влюбляется в нее, затем музыкальную тему композитор (в случае фильмов Михалкова – Эдуард Артемьев) «уводит» за кадр и использует в последующих эпизодах в качестве основы для музыкальной обработки в нужном драматургическом контексте (расставания, мечты, воспоминания героев друг о друге и т.д.).

Сложнее обстоит дело, когда музыкальные цитаты включаются в так называемый «метафильм» (термин киноведа Дмитрия Салынского[288]) определенного режиссера, становясь неотъемлемой частью его эстетики – но не эстетики как некоего предданного и неизменного авторского мира, а мира в становлении, в постоянном движении и совершенствовании авторского мироотношения, выражающегося иногда в существенной эволюции его художественных принципов. В этом случае часто можно наблюдать, как одна или несколько особенно близких автору музыкальных цитат (культурные концепты) переходят из фильма в фильм, «сопровождая» если не на всем жизненном пути, то, по крайней мере, на протяжении очень продолжительного периода его творчества (почему эти цитаты вдруг «пропадают» из фильмов автора – тоже отдельный вопрос). Перефразируя Д. Салынского, можно сказать, что в

[288] См.: Салынский Д.А. Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009.

метафильме автора такие цитаты становятся *метацитатами*, особыми смыслово нагруженными звуковыми объектами, играющими роль слишком важную в общей эстетике художника, чтобы мы могли оставить их в поле рассмотрения игровой деятельности в обыденном смысле слова. Игра в случае метацитаты становится равной мышлению на экзистенциальном уровне, и в этом смысле может рассматриваться в рамках скорее рефлексивного типа аудиовизуальных решений в кинематографе. Исследователю же приходится вставать на герменевтическую основу теоретизирования, поскольку метацитата предполагает «выход» теоретика за пределы фильмической данности этого феномена, «надвидение» ее смысла в контексте всего творчества автора и постоянное возвращение к анализу ее бытования в конкретном фильме.

Как мы знаем, в фильмы Андрея Тарковского, начиная с **«Соляриса»** (1972) входит музыка Иоганна Себастьяна Баха, становясь духовным идеалом его творческих поисков. Правда, в том же в «Солярисе» можно найти «отголоски» прошлого, но еще сохраняющего важность эстетического опыта режиссера в виде автоцитаты: после эпизода, в котором Крис на космической станции показывает Хари видеофильм о своей прошлой земной жизни (при этом звучит музыка Баха) и после разговора с Хари, герой в воцарившейся тишине замирает на несколько секунд у полки, где стоит маленькая репродукция иконы Андрея Рублева «Троица», и мы слышим… музыку Вячеслава Овчинникова из фильма «Андрей Рублев» (именно из финала, где происходит *явление* этой иконы). Музыка звучит очень тихо на протяжении нескольких тактов и растворяется в тишине. В следующих фильмах Тарковского такого буквального «возвращения к прошлому» уже не происходит. В фильме **«Зеркало»** (1974) «Троица» как автоцитата появится в виде известной «экспортной» *афиши* фильма «Андрей Рублев» на французском языке (где икона как бы «горит»), и будет сопровождаться не музыкой Овчинникова, а закадровыми словами главного героя, тоже аллюзийно отсылающими к одному из важных мотивов «Рублева» – теме молчания: «Мне

показалось, что хорошо бы помолчать. Все-таки слова не могут передать всего, что человек чувствует. Они какие-то… вялые».

С «Зеркала» начинается значительная интенсификация использования музыкального цитирования в качестве структурно-образующего материала для выстраивания эстетической формы фильмов Тарковского. Как пишет исследователь звукового мира его фильмов Наталия Кононенко, «в самом звуковом материале происходит обновление: по сравнению с предыдущими фильмами значительно возрастает роль цитатных моментов – выходит на поверхность сокровенное, неся за собой глубоко личные музыкальные интересы автора»[289]. В отношении творчества Тарковского мы можем говорить о приближении к Игре в высшем смысле этого слова – как высокодуховной человеческой деятельности, о которой писал Герман Гессе в своем великом романе.

По таким же, глубоко личным (*личностным*) причинам, возникают и многочисленные музыкальные цитаты в кинофильмах Александра Сокурова. Если в 1980-х гг. в фильмах режиссера мы слышим причудливое сочетание фрагментов классической музыки и музыки авторской или современной (**«Одинокий голос человека»**, 1978-1987; **«Скорбное бесчувствие»,** 1983; **«Ампир»**, 1986), то в фильмах 1990-х гг. звучит только классика, причем каждый музыкальный фрагмент приобретает глубокий символический смысл. Эклектичное смешение музыкального ряда уступает место авторскому «выделению» в экранном пространстве музыкального смысла, продлению его пространственного звучания. А во второй половине 1990-х гг. Сокуров вообще приходит к радикальным выводам относительно смысла написания оригинальной авторской музыкальной партитуры для фильма: «Можно найти решительно все в музыке, которая уже сочинена, и нам нет смысла искать композитора, который специально для нашего

[289] Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 66.

фильма писал бы новую»[290]. Сравним эти слова с высказыванием Андрея Тарковского, выражающим именно авторский, не утилитарный взгляд на появление музыкальной цитаты и вообще музыки в фильме: «Теоретически никакой музыки в фильме быть не должно, если она не является частью звучащей реальности, запечатленной в кадре. Однако все-таки в большинстве картин музыка используется. Я думаю, что музыка в фильме в принципе возможна, но не обязательна. Главное в том, как она используется. <…> Музыка – это способ выразить состояние души. Один из аспектов духовной культуры. В этом смысле, очевидно, музыка может быть использована как ингредиент внутреннего мира автора, как своего рода цитата, подобно произведению живописи, если оно попадает в кадр»[291]. Таким образом, в авторском кинематографе музыкальная цитата включается в сложносоставной транскультурный полилог режиссера не только с авторами и смыслами цитируемых художественных феноменов, но и со зрителем, восприятие которого не будет полноценным без сотворческого включения в эту предлагаемую «игру в бисер».

…

Музыкальная *стилизация*, призванная, как и цитата, на раннем этапе развития киноискусства к решению утилитарных кинематографических задач, предполагала более тонкое, интеллектуальное их решение, подразумевающее знание и владение нюансами художественного языка определенного автора или музыкально-исторического стиля. Стилизации, тем самым, отразили переход кинематографа на уровень, требующий более творческого подхода ко всем составляющим кинопроизведения – в том числе киномузыки. Постепенно происходит и изменение характера отношения Автор – Произведение (Я – Текст). Вместе с осознанием огромного потенциала эстетического воздействия

[290] Цит. по: Уваров С.А. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика-XXI, 2011. С. 13.

[291] Тарковский А.А. Уроки режиссуры. М.: ВИППК, 1992. С. 55.

кинематографа возрастала ответственность Автора как художника-творца нового искусства. В свою очередь, Автор понимал значение звукового оформления кинокартины, во многом определяющего ее эмоциональный и смысловой строй и ритм. Таким образом, *игра* как субъектно-центричная суть первоначальных отношений Автор-Кинокартина расширяется в своем смысловом поле, постепенно оформляясь в *игровое пространство*, основанное на диалогическом характере субъект-объектных отношений. В свою очередь, музыкальная стилизация, в процессе создания которой композитор неизбежно принимает правила «игры в эпоху», становится в кинопроизведении *«игрой в игровом пространстве»*, тем самым умножая (а часто и усложняя) смысловые связи как внутри самого фильма, так и между фильмом и зрителем.

При создании фильма **«Александр Невский»** (1938) Сергей Эйзенштейн попросил звукооператора фильма Бориса Вольского «порыться в музыкальных библиотеках» и подобрать для композитора Сергея Прокофьева старинные песнопения, которые можно было бы использовать в эпизодах с тевтонскими рыцарями. Вольский нашел нужный материал (XIII-XV вв.), который и передал композитору. Однако после ознакомления с ним Прокофьев, по свидетельству Вольского, сказал, что «решил отказаться от использования старинного музыкального материала, так как он «не звучит» в XX веке и, следовательно, эмоционального воздействия оказать не может. Его мысль заключалась в том, что музыку надо писать в том стиле, к которому привык наш слушатель, но нужно его «остроумно обмануть», чтобы он представлял ее как музыку далекого прошлого, то есть такую музыку, которая в сочетании с изобразительными кадрами помогла бы ему как зрителю воспринимать эпоху XIII столетия»[292].

В 1963 г. Григорием Козинцевым была начата работа над кинофильмом **«Гамлет»**, и, соответственно, музыкой к нему, перед началом которой

[292] Вольский Б. Прокофьев и Эйзенштейн. // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1974. С. 306.

композитор решительно заявил Козинцеву: «Прежде всего – ни одной строки из того, что я написал для спектакля» (в 1954 г. Козинцев поставил «Гамлета» в Ленинградском академическом театре драмы им. Пушкина). В окончательном варианте двухсерийной кинокартины музыки оказалось чрезвычайно много; мир, созданный в «Гамлете», был насыщен, весь пронизан звуками – что, казалось бы, противоречило убеждению самого Шостаковича о том, что «в большой трагедии музыка должна, по-моему, появляться только лишь в моменты наивысшего напряжения»[293]. Однако в случае «Гамлета» практически все действие характеризуется таким «наивысшим напряжением», важностью происходящего, требующего «соприсутствия» композитора в кадре. То есть драматургия приобретает здесь черты экзистенциального события для композитора, который чувствует необходимость *своего* субъективного проживания событий, происходящих на экране. И это «событие присутствия» уже нельзя назвать игрой в художественном смысле этого слова; здесь игровое пространство становится пространством действительности, в котором живут (а не играют) и актеры, и режиссер, и композитор. И в этом *пространстве реального* есть только один момент «выпадения» из него, и связан он именно с появлением музыкальной стилизации. Мы говорим об образе Офелии, когда в самый трагический момент начинает звучать старинный *танец* – тонкая стилизация Шостаковича[294], но именно она становится символическим «выпадением» из пространства действительности – в пространство *смерти*.

В музыке Шостаковича к кинофильму **«Король Лир»** (последней совместной работе Козинцева и Шостаковича, вышедшей на экраны в 1970 г.) музыки было гораздо меньше: на первый план выходит слово Шекспира и многозначный –

[293] Шостакович Д.Д. Король Лир // Музыкальная жизнь. 1976. № 17. С. 10.

[294] В этой сцене присутствует звукозрительный казус: звучит клавесин, а в кадре в руках дамы – лютня.

звуковой и метафизический – образ бури. Соответственно, и стилизации уходят на задний план.

В дальнейшем музыкальные стилизации в кинематографе отражают общие изменения в художественно-эстетическом пространстве определенного периода времени. Эти довольно быстрые изменения нашли отражение, в частности, в работе композитора Альфреда Шнитке в кино. На протяжении всего лишь одного десятилетия (с середины 1960-х до середины 1970-х гг.) Шнитке прошел путь от игрового «жонглирования» жанрами в кинофильме – до философского «умножения смысла» кадра через тонкое использование приемов стилизации.

В 1960-х – начале 1970-х гг., в первом периоде своей работы в качестве кинокомпозитора, Шнитке легко использовал свои технико-композиторские знания и возможности для «нетривиального» оформления видеоряда. Так было, например, с фильмами Элема Климова **«Похождения зубного врача»** (1965) и **«Спорт, спорт, спорт»** (1970). Вот как впоследствии вспоминал об этом периоде сам композитор: «В первом фильме *(«Похождения зубного врача». – Ю.М.)* была идея “поселить” современных героев в старинную стилизованную музыку – это было в 65 году, когда сама идея не была еще так растаскана, как сейчас. Всё было оркестровано под XVIII век, записано с клавесином, с группой солистов – скрипка и клавесин – солисты, а остальное – кажется, струнная группа. Мучались мы с доставанием клавесина. Выручил нас бывший здесь на гастролях со своим клавесином американский клавесинист Шпигельман – он согласился привезти его на студию и записаться». Другое воспоминание: «Менуэт – это музыка, сопровождающая в нем *(фильме “Спорт, спорт, спорт”. – Ю.М.)* девочку-гимнастку, – один из тех редких случаев, когда я музыку написал сразу (в 11 часов вечера позвонил Климов и попросил назавтра принести какую-нибудь “болванку” менуэта для того, чтобы смонтировать на него гимнастку, уже давно снятую. Я принес, были изъяты некоторые “колена”, оказавшиеся лишними, и в

таком виде Менуэт записали на рояле на студии, а затем в оркестре)»[295]. Фуга стала основной темой картины и сопровождала панораму болельщиков. В фильме она звучала в двух инструментальных вариантах: в так называемом «холодном» – с колокольчиками, челестой, маримбой и вибрафоном, и во втором виде – с духовыми инструментами.

Несколькими годами позднее Шнитке создал на основе этой киномузыки оригинальную «Сюиту в старинном стиле для скрипки и фортепиано» (1971), которая, по словам композитора, представляла уж слишком откровенную стилизацию, которой он несколько стыдился и даже не выходил на поклоны после ее исполнения, несмотря на бурные аплодисменты публики.

В середине 1970-х Шнитке пережил мировоззренческий и творческий кризис. Он искал новые подходы к творчеству, ощущая исчерпанность своих «авангардных» взглядов. Это был не только личный переломный момент в творчестве одного отдельно взятого музыканта. Наступало время сущностных изменений в общехудожественных процессах. *Новое ощущение реальности* не могло не отразиться и в киномузыке.

В **«Агонии»** (1974 – 1981) Элема Климова Шнитке, можно сказать, опередил сам себя, открыв почти случайно для своего *другого* творчества «золотоносную жилу». Речь идет о функциональном преломлении жанровой (в основном танцевальной) музыки. По сути Шнитке производит операцию в совершенно постмодернистском духе, лишая привычный объект его утилитарности и вводя его в абсолютно не корреспондирующую с ним среду. Но, в отличие от постмодернистских экзерсисов с предметом и абсолютизации *вещи-самой-по-себе*, Шнитке не лишает объект (в данном случае музыкальную форму) смысла, а динамизирует и мультиплицирует этот смысл. Так, танго в «Агонии», по словам

[295] Цит. по: Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М.: Деловая лига, 1993. С. 60 – 61.

композитора, лишь модный танец времени, в котором разворачиваются события картины. Однако уже в знаменитое Concerto Grosso №1 (1977) танго из фильма переходит в качественно другом, иронично-инфернально-трагическом смысле, порождая впоследствии целую область интереса композитора – шлягер и банальность как символ зла в искусстве. «Сегодня шлягерность и есть наиболее прямое в искусстве проявление зла. Причем зла в обобщенном смысле… Самое большое зло – паралич индивидуальности, уподобление всех всем… Естественно, что зло должно привлекать. Оно должно быть приятным, соблазнительным, принимать обличье чего-то легко вползающего в душу. Шлягер – хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу. Поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность»[296].

Шнитке, думается, все-таки не совсем прав в отношении себя самого. Уже в кинокартинах его идеи находят полноценное воплощение. В «Агонии», например, вальс в параллельном монтаже с хроникой 9 января 1905 г., постепенно превращается в дикий шабаш аристократии на фоне народной трагедии, и его значение как образа зла здесь совершенно неоспоримо. Вообще Шнитке довольно часто использует прием постепенного, но быстрого разрастания из изначально спокойной мелодики страшной дисгармоничной звуковой массы, разрешающейся в совершенно уже непереносимый человеческим ухом звуковой кластер. А затем следует не менее шоковый обрыв в пустоту – как в черную дыру смерти (иногда остается еле слышимый звук скрипки или далекий колокольный звон). Этот прием музыкального *осмысления* темы или образа, конечно, включается в наиболее драматичных эпизодах фильма – как, например, сцена безудержного кутежа Распутина в ресторане, и кроме того, это возможно и органично лишь в эстетике такого неистового режиссера, как Элем Климов. Можно заметить, что похожее обращение с музыкальным материалом мы слышали у Шостаковича. Отличие в том, что у Шостаковича этот прием вписывается в общую стройную

[296] Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК Культура, 1994. С. 81.

систему музыкальной драматургии, долгого и логичного развития музыкального *тематизма*, в то время как у Шнитке звуковой шок часто является *внешне* алогичным, внезапным и потому абсурдно-трагичным «вторжением» реальности.

Однако мы должны видеть существенное различие использования стилизаций Шнитке в пространстве трагедии – и в более «легких» жанрах. Например, в **«Сказе про то, как царь Петр арапа женил»** (реж. Александр Митта, 1976) только за несколько первых минут фильма музыка переходит из лирической сказительности русской баллады – в ритм современной эстрады, из тонкой аллюзии на Вивальди – в карикатуру на прусский марш. И здесь не стоит искать другого смысла, кроме изящного представления Homo ludens. Недаром в музыкальные издательства, озабоченные доступностью для широких масс современной музыки, в 1970-х – 1980-х попали лишь танцевальные эпизоды из музыки Шнитке для более или менее «комедийных» фильмов: Чарльстон из «Похождений зубного врача», Менуэт и Гавот из «Сказа про то, как царь Петр арапа женил», Галоп из «Мертвых душ». Музыку же из **«Маленьких трагедий»** (реж. Михаил Швейцер, 1980), **«Восхождения»** (реж. Лариса Шепитько, 1976), **«Прощания»** (реж. Элем Климов, 1982) нельзя было представить как отдельный концертный номер. В этих фильмах важно *актуальное эстетическое переживание*, вхождение в особое состояние сознания, рождающееся из соединения кадра и звука, из их совместного *движения*. В «Маленьких трагедиях», например, совершенно непередаваемо вне этого синтеза ощущение трагической и вневременн*ой* *парадоксальности* (абсурдности?) мира в финальной сцене «Пира во время чумы»: песня Мэри (стилизация древней шотландской мелодии) приобретает свойство иномирности именно в сочетании с анемичным лицом актрисы (мимика Светланы Переладовой совершенно не соответствует силе и характеру звукоизвлечения во время пения[297]), а далее песня переходит в невероятный по экспрессии танец-шабаш (где звучит необычный дуэт *клавесина и*

[297] Вокальная партия – в исполнении Валентины Игнатьевой.

саксофона). В финале трагические голоса скрипок и колоколов растворяются в еле уловимых танцевальных звуках, доносящихся как будто из другого – бывшего ли? грядущего? – мира.

Музыку Шнитке к кинофильму Александра Аскольдова **«Комиссар»** (1967) зрители смогли услышать и оценить только через двадцать лет после его создания. Все это время картина пролежала на «полке», а ее автор был фактически отлучен от профессии. Трагическая история этого фильма, впоследствии признанного и награжденного большим количеством призов на различных фестивалях, а также удостоенного в 1988 г. премии «Ника» сразу в нескольких номинациях (в том числе «За лучшую музыку к фильму»), описана во многих текстах, посвященных «полочному кино»[298]. Остается только сожалеть, что вместе с фильмом, зрители были в течение многих лет лишены возможности почувствовать невероятную силу психологического воздействия музыки Шнитке, выводящей визуальный ряд на метафизический уровень. Одной сцены стилизованного еврейского танца Ефима Магазанника (потрясающая актерская работа Ролана Быкова) и его детей, переходящего в трагически-оглушающее звучание эпизода уничтожения евреев, хватило бы для включения Шнитке в число великих кинокомпозиторов[299].

В музыке зрелого Шнитке было стремление к познанию глубоких, *изначальных* основ мира и человека. В 1980-х гг. ситуация в стране и искусстве начинает радикально меняться, что не могло не отразиться и в подходах к звуковому решению фильма. Высвобожденное новым временем осознание самозначимости (самозначительности) «Я» постепенно уводит от «видения вовне», от *предстояния тайне*, от чувства сопричастности «высокой идее», что

---

[298] См. например: «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып.3. Сост. В.И. Фомин. М.: Материк, 2006. С. 185–186.

[299] В контексте общей концепции фильма, направление его аудиовизуального решения можно определить как трансцендентально-игровое.

долгое время считалось принципом *серьезного актуального творчества*. Режиссеру конца 1980-х, получившему долгожданную свободу слова, прежде всего надо было многое *показать*, удивить, поразить тем, что еще недавно было незнаемо или недоступно. Появляются режиссеры с новым видением и представлением реальности. Появляются и новые композиторы, работающие в этой новой эстетике.

Композитор Сергей Курехин (во многом наследовавший приемы Шнитке в киномузыке – такие как стилистическая эклектика[300], импровизационность, парадоксальные сочетания инструментальных тембров и т.д.) уже не задается высокими целями, полностью отдаваясь звуковому движению как *игровому* способу проживания жизни, «данной нам в ощущениях». И это уже – выражение состояния сознания человека нового времени, нового духа времени[301].

Принцип движения без определенной цели, оформленной в мысль – есть существенное отличие эстетики Курехина от эстетики Шнитке, в которой выражалось стремление к познанию *изначальности* мира и человека, целью его философствования в музыке было – услышать *божественную тишину*. Мышление Шнитке по структуре объемно, а по направлению вертикально, устремлено вверх. Курехин же признавался, что его творчество горизонтально: «Мыслю я линеарно – не гармонически, а мелодически. Даже когда я играю на фортепиано, я играю так, как будто у меня всего лишь один голос, как будто я пою песню. Я могу играть сложные аккорды, сложные гармонические структуры, но думаю я одним голосом»[302].

---

[300] Уточним: Шнитке видел свой принцип полистилистики именно как *стиль*, а не эклектику, предполагающую принципиальную дискретность используемых данных.

[301] Показательно в этом отношении и то, как работают многие современные кинокомпозиторы: процесс создания музыки к фильму (например, у Алексея Айги, Антона Батагова) носит очень быстрый и часто импровизационный характер.

[302] Кан А. Курехин: Шкипер о Капитане. СПб.: Амфора, 2012. С. 113.

Творчество Курехина стало знаком наступающей эпохи, в которой высвобожденное осознание самозначимости (самозначительности) Я постепенно уводит от «видения вовне», от *предстояния тайне*, от чувства сопричастности «высокой идее», что долгое время считалось основой *серьезного актуального творчества* (в советское время усиленной противостоянием идеологии и цензуре). Очень характерно высказывание Курехина: «Мастерство как таковое меня совершенно не интересует, мне это смертельно скучно»[303]. Импульс *высвобождения* от давления «серьеза» восприняли и режиссеры, и композиторы, которые, как два силовых поля, стали отталкиваться и все дальше уходить друг от друга. Интерес и *уважение* кинематографа к музыке, как необходимому элементу *высокотрудного* аудиовизуального синтеза, стали неудержимо падать. И в этом смысле явление Курехина, пожалуй, наиболее ярко и показательно: постмодернистская всеядность его творчества вместе с неудержимой театральностью его представления стали, пожалуй, идеальным «аккомпанементом» для самой разнообразной кинематографической продукции конца 1980-х – начала 1990-х: от изысканных стилизаций эпохи Серебряного века Олега Тепцова («Господин оформитель», 1988) до лубочно-гротескных представлений Сергея Овчарова («Оно», 1989) и постмодернистских экспериментов Сергея Дебижева («Два капитана 2», 1993).

Стихийно-игровой и *дискретный* характер музыки Курехина проявились и пригодились в полной мере, например, в фильме **«Оно»** (реж. Сергей Овчаров, 1989). Здесь мы видим характерную особенность ощущения современной реальности, отразившегося в стремлении режиссеров 1980-х политизировать и актуализировать классическую литературу, в данном случае «Историю одного города» М. Салтыкова-Щедрина. Овчаров уверенно населяет иносказательное пространство писателя-сатирика реальными политическими персонажами, представляя зрителю конъюнктурный вариант: Фердыщенко-Ленин-Сталин

[303] Там же. С. 64.

(актер Ролан Быков), Бородавкин – Хрущев (актер Леонид Куравлев), Брудастый (тот, что с органчиком в голове) – конечно, Брежнев (актер Олег Табаков)… Режиссер безжалостно выталкивает на обозрение и осмеяние всю вековую глупость и подлость российскую – без просвета. Все весело катится, вертится и кувыркается на экране – и лишь иногда кольнет горькое: «История – б*о*льшая или меньшая порция убиенных»…

Курехин тем временем демонстрирует все многообразие своего таланта стилизатора и ироника: здесь и салонный вальсок на расстроенном пианино, и прусский марш, и цыганский романс… А далее по нарастающей – и импровизация саксофона, и вой электрогитары, и так – вплоть до совсем уж инфернального панк-рок-шабаша в квартире «блаженных» Аксиньюшки и Парамоши. Все вместе – изображение и звуковое сопровождение – несется как снежный ком к неизбежному апокалипсису, и он, а точнее «Оно» стирает с лица Земли все это безобразие под названием Глупов. «История прекратила течение свое», – последние слова романа Салтыкова-Щедрина. Последние кадры захода солнца в черную тучу и поднимания в гору людей в этой непроглядной мгле (один из них с топором) – как символ превращения целого народа в коллективного Сизифа, «бессмысленного и беспощадного». Курехин в конце фильма создает звуковое «поле пустоты» («зависшая» звуковая масса), в котором тонут и исчезают все осмысленные звуки человеческой жизни.

Музыкальные стилизации, как видим, привлекаются режиссерами не только для характеристики эпохи или персонажа, но и для выражения авторского отношения к экранному действию. С последней трети XX в. музыкальные стилизации становятся также инструментом интеллектуального транскультурного диалога, который автор ведет внутри пространства кинематографического произведения со значимыми для него культурными феноменами. В этом смысле пространство диалога может расширяться, превосходя границы внутреннего диегезиса фильма. Так, для фильма Александра Сокурова **«Отец и сын»** (2003)

композитор Андрей Сигле написал три симфонических номера: «Фантазию», «Болеро» и «Финал». В целом же свою музыкальную партитуру к фильму композитор, не скрывая этого факта, назвал «Фантазия на темы Чайковского». Внимательный зритель, даже не будучи профессионалом-музыкантом, без труда уловит в фильме Сокурова интонации оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин», поскольку Сигле, несколько изменив мелодику, перенес в свою партитуру главные отличительные характеристики самых узнаваемых лирических фрагментов оперы великого русского композитора – интонацию, гармонию и оркестровку. Более того, даже мелодия знаменитой арии Ленского «Что день грядущий мне готовит?» воспроизведена в фильма практически в оригинальном звучании и в этом случае может быть определена нами как *квазицитата*. Говорить о смыслах введения такого откровенного «чайковского» звучания в фильм можно в разных аспектах – начиная от задачи создания лирико-драматической эмоциональной атмосферы фильма и заканчивая психоаналитическими версиями трактовки сюжета. Думается, в таком звуковом решении немаловажную роль сыграла сама личность Александра Сокурова, известного своей любовью и постоянным обращениям в размышлениях (отраженным как в кинематографическом, так и литературном творчестве) к самым высоким образцам классического, в том числе музыкального искусства.

Начало XXI в. ознаменовалось новыми явлениями в мире, связанными с процессами глобализации, информатизации и т.п. В кинематографе эти тенденции, безусловно, нашли свое отражение. И в этом смысле продолжающие появляться время от времени интересные, *живые* музыкальные стилизации – как, например, в киномузыке Алексея Айги – выявляют черты *мультикультурного* сознания современного человека, живущего в мире со все более стирающимися пространственными и временн*ы*ми границами. Творчество Айги вообще очень показательно в идее свободного сосуществования не только различных стилей и культур, но и синтезирования различных аудио- и визуальных пространств для

создании актуального произведения искусства. Так, для фильма **«Орда»** (2011) режиссер Андрей Прошкин попросил композитора сочинить музыку, которая звучала бы как «древний монгольский рок-н-ролл» (!). Кроме ансамбля Алексея Айги (который носит «кейджевское» название «4'33"»), в записи музыки были задействованы оркестр кинематографии под руководством Сергея Скрипки, певицы Дарья Терехова и Мария Макеева, музыканты из бурятской группы «Намгар»; использовались не только классические, но и аутентичные инструменты (ятаги, чанзы и т. д.), да и просто звуки, которым порадовался бы сам Джон Кейдж – например, стук крышки мусорного бака. Результатом этих совместных творческих усилий стала победа в номинации «Лучшая музыка к фильму» премии «Золотой Орел» – 2012.

4.3.Звуковые «случайности» и импровизации

Любая игра предполагает элемент непредсказуемости, вариативного поведения игроков, радостного (или не очень) предощущения крутого поворота в ходе игры и неожиданного финала (победы или поражения). В кинодраматургии тоже по природе заложены эти элементы (тревожное ожидание – саспенс, неожиданный поворот событий – перипетия, непредсказуемая развязка сюжетных узлов и т.д.). По идее, *звук игры* должен следовать за значимыми сюжетными точками, (или даже «на полшага» опережать, усиливая их впечатляемость), намекать на то или иное развитие действия (приготовление психологического воздействия), отражать состояние играющих и т.д. То есть, в отличие от сюжетного развития в визуальном ряде, звук в определенном смысле не свободен (привязан к изображению). Возможна ли вообще в кинематографе звуковая случайность, не зависящая от визуального образа и не обусловленная им? Думается, что все-таки любая случайность в фильме может быть рассмотрена только в кавычках, как случайность относительная, поскольку даже «случайно» попавший в фильм звук может быть либо оставлен в фонограмме, либо удален из нее, как «выпадающий» из общего звукового решения (как мы знаем, нередко

даже голоса актеров «заменяются» на озвучивании)[304]. В принципе, звук может быть «случайно» найден, как это произошло, например, во время звукозаписи темы тевтонских рыцарей в **«Александре Невском»** Эйзенштейна, когда слишком близкое расстояние музыкального инструмента (трубы) от микрофона *вдруг* дало резкий, неприятный («враждебный») звук, которого и добивался Прокофьев. Но здесь «случайность» есть результат творческого поиска, своего рода «случайная необходимость».

Но возможен и другой вариант звукового решения, который изначально предполагает *игровую имитацию* звуковых случайностей, создающую эффект жизненности, «схваченной реальности». Так происходит, например, в фильме Отара Иоселиани **«Жил певчий дрозд»** (1970). За первые десять минут экранного времени мы слышим: клавесин (на вступительный титрах), уличный траффик, водопад, начало оркестровой репетиции, арию альта из «Страстей по Матфею» Баха (первые несколько нот), птичье пение, опять шум городской улицы, звуки духового оркестра, финал оперного спектакля, грузинское песнопение, фокстрот «Рио-Рита», опять грузинское многоголосие, «салонную» гитару, не считая вкраплений обрывков разговоров… И все это – фрагментарно (иногда в наложениях), в нескольких звуках, как бы «уловленных» ухом во время бесконечного движения-кружения по городу и по жизни главного героя Гии, музыканта-ударника, вечно куда-то бегущего, спешащего, опаздывающего… Камера успевает «увидеть» и «проводить взглядом» движение героя. Звук успевает лишь «перебежать» (вбежать и выбежать) вслед за Гией из одного в другое звучащее (иногда даже внутри его головы) пространство.

Эпизод «В консерватории» является любопытным примером звуковой «игры в прятки». В поисках директора оперного театра, с которым у него назначена

[304] В данном случае мы не рассматриваем звуковые «случайности» при переводе и дубляже фильма как не имеющие прямого отношения к аутентичному звуковому решению фильма-оригинала.

встреча и «серьезный разговор» в консерватории, неугомонный Гия ходит по лестницам и коридорам этого серьезного заведения, заглядывает в разные классы. Открывающиеся двери «выпускают» в коридор прячущиеся за ними разные звуки: маленький скрипач разучивает пьесу (Гия успевает дать напутствие: «Здравствуй, Вахтанг! Старайся!»), играет кларнет, репетирует вокальный ансамбль, а где-то поодаль распевается певица, слышны звуки клавесина… С кем-то Гия здоровается (он ведь всех в городе знает), с кем-то тут же знакомится, кого-то спрашивает о здоровье родителей, у кого-то просит прощения, кому-то умудряется подпеть, кого-то успевает пению подучить – все на бегу, порхая по жизни… Однако, внимательно вслушиваясь во всю эту звуковую «круговерть», зритель может понять и оценить смысл «звуковых остановок», звуков-символов, с помощью которых режиссер выходит за рамки «пространства игры» в область серьезного смыслового высказывания: звук часов, отсчитывающий жизненное время, и ария альта «Erbarme dich» («Смилуйся») из «Страстей по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха (*звуковые манифестации трансценденции).* В этих случаях герой останавливается в своем беге, оставаясь наедине с самим собой (в случае звучания мелодии Баха, а точнее, возникающих в сознании героя нескольких ее начальных звуков как знака другой, *не случившейся* жизни) или вообще отсутствует в кадре (укрупнение звука часового хода). Именно смысловая значительность звуков-символов позволяет нам отнести фильм к числу примеров воплощения смешанного *игрово-рефлексивного типа* аудиовизуального решения.

Еще более разнообразная мозаика «случайных» звуков составляет звуковую дорожку фильма Марлена Хуциева **«Застава Ильича»** («Мне двадцать лет», 1964). Прозрачная оркестровка оригинальной музыки Николая Сидельникова (с преобладающими струнными, арфой, треугольником) создает атмосферу легкости, молодости, рассвета жизни. В этой атмосфере совершенно естественно прилетают и уносятся легкие звуковые волны: вот полетела джазовая мелодия, ей навстречу – модная песенка; радиола включается на подоконнике открытого окна

– «танцуют все!», посреди разговора можно присесть за пианино и что-нибудь наиграть, никого не удивляет компания молодых людей с гитарой, заскочившая, не прерывая задорной песни, в трамвай… И еще – звук быстрых, молодых шагов юношей и девушек, проносящихся вверх и вниз по лестницам, бегущих по улицам, бульварам и площадям Москвы, под солнцем и под проливным дождем… Разговор влюбленных Сергея и Ани «поддержан» за кадром лирикой шубертовской «Ave Maria», а пафос серьезного разговора Сергея с отцом Ани «разбивается» фрагментами детского концерта, транслируемого по телевизору…

Но в отношении звука «Застава Ильича» – пример кинопроизведения, при анализе которого надо обязательно учитывать ряд привходящих обстоятельств. Известно, что фильм подвергся жесткой критике высшего партийного руководства и был выпущен лишь через год после его создания под названием «Мне двадцать лет». При этом режиссеру пришлось пойти на ряд уступок цензуре и редактуре, что сказалось, в частности, на звуковом решении фильма не лучшим образом. Самая заметная брешь в цензурном варианте – отсутствие поэтов в эпизоде чтения стихов в Политехническом музее[305]. Но также стоит сказать и о «переделанном» звуке в других эпизодах, которые звучат инородно по отношению к первоначальному варианту, грубо нарушая авторскую эстетику. Уже упомянутый эпизод, в котором звучит «Ave Maria», изменен кардинально (по требованию, якобы, пожарной инспекции!). В авторском варианте мелодия Шуберта звучит не за кадром, а в кадре, на пластинке, которую заводят в темной комнате, освещаемой лишь мягким светом свечей (свеча, в том числе, «кружится» и на диске грампластинки). Сергей и Аня танцуют в темноте, Аня держит в руке две свечи. Все их реплики произносятся как бы внутренне (становясь разговором не только этих двоих, но вообще всех влюбленных), их лица постепенно «уходят»

[305] Надо отметить, что и существующая сегодня «авторская версия» фильма не совсем соответствует первоначальному авторскому решению: позднейшая вставка почти 50-минутного эпизода чтения стихов поэтами стала данью памяти «ушедшей эпохе» и смотрится как отдельный документальный фильм.

в темноту. В конце эпизода в кадре остаются только два огонька пламени, мерцающие в ночи, и слышно бесконечно повторяемое: «Ты меня любишь? – А ты меня?», «Ты меня любишь? – А ты меня?»… Вся романтика этой сцены была безжалостно разрушена в отредактированном варианте. Никакого танца при свечах. Разговор был перенесен на улицу, в дневной свет и приобрел характер чуть ли не допроса, а музыка Шуберта вдруг стала банальной…

Еще один пример: в первом эпизоде (проход трех красногвардейцев-революционеров) мы слышим цитату из «Интернационала». Но если в авторском варианте она дана в кратком изложении (играет одна труба, в чуть замедленном, «растянутом» темпе, как голос из прошлого), то в «исправленном» варианте мы слышим полнокровное оркестровое маршевое исполнение этой песни-гимна, под который следует встать. Самое же диссонирующее впечатление по отношению ко всему звуковому строю картины производит переделанный эпизод «встречи» Сергея со своим погибшим на войне отцом. Именно этот эпизод более всего возмутил самого Никиту Сергеевича Хрущева. Как же так: сын просит совета у своего отца, а тот отмахивается: мол, тебе 23 года, а мне 21 – чему я могу тебя научить? Под таким давлением эпизод был переснят (в том числе заменен актер, играющий отца Сергея) и возник неестественный, затянутый диалог, звучащий как искусственная вставка в общем звуковом решении фильма. Вместо трех последних слов уходящего на смерть отца: «Прощай. Мне пора» (смысл *прощания* был сыгран лицом актера Александра Майорова), была вставлена целая речь-завет в духе сталинского кино (в исполнении Льва Прыгунова): «Прощай. Тебе скоро на работу. Больше всего мне хотелось бы пройти по московским улицам. Это мировой город, самый лучший на Земле. Прощай, сын. С каждым годом расстояние между нами будет увеличиваться. Ты будешь становиться старше. Я тебе завещаю Родину, и моя совесть до конца чиста перед тобой. Ты должен всегда держать в чистоте свою. Счастливо тебе. Не забывай меня, ладно?»

В современном российском кинопроизводстве, освободившемся (почти) от такого рода цензурного надзора, звуковые «случайности» и импровизации могут быть обусловлены, во-первых, авторской позицией: режиссер может допускать и даже приветствовать, например, речевые импровизации актеров на съемочной площадке или категорически требовать соответствия реплик (как и любых других звуков) прописанным в сценарии. Пожалуй, каждый режиссер может привести примеры «удачных случайностей», не предполагавшихся в изначальном замысле картины, возникших спонтанно на съемочной площадке или на этапе постпродакшн, но ставших впоследствии ее органической частью. Во-вторых, определенная степень звуковых «случайностей» и «неожиданностей» предопределяется современной тенденцией синхронной звукозаписи – «чистовой фонограммы» (в основном, в зарубежном кинопроизводстве) – сохраняющей органичность не только актерского действия, но и звукового ландшафта.

К импровизационному звуковому решению можно отнести и метод работы некоторых кинокомпозиторов – например, Олега Каравайчука, Алексея Айги. Импровизационный (но не бессмысленно-случайный) характер взаимосвязи визуального и аудиоряда кинопроизведения иногда предопределяется выбором определенных направлений в музыкальном оформлении картины. В первую очередь, это касается джаза, в котором импровизация есть проявление самой природы, души этой музыки. Так, в фильме Луи Маля **«Лифт на эшафот»** (1957) большую роль в создании свободного ритма и острых акцентов картины играют виртуозные импровизации великого джазового трубача Майлза Дэвиса и его ансамбля: по признанию режиссера, он уговорил Дэвиса записать фонограмму во время его гастролей в Париже («случайность» звукового решения).

Ставший уже классикой американского независимого кино фильм Джона Кассаветиса **«Тени»** (1959) тоже построен на импровизации – как в сюжете и видеоряде (главный герой музыкант Бенни бесцельно бродит с друзьями по Манхэттену, «случайно» попадая в не самые приятные ситуации), так и в

музыкальном сопровождении джазовых импровизаций контрабасиста Чарльза Мингуса и саксофониста Шафи Хади. Интересен тот факт, что и фильм Кассаветиса, и творчество Чарльза Мингуса, как и многих других представителей фри-джаза, отразили общественные процессы своего времени, а именно, борьбу афроамериканцев за признание их культурной идентичности и расового равенства в классовом американском обществе. Исследователь истории джаза Ю.Г. Кинус в своей монографии пишет об этом историческом этапе: «Эстетическая радикальность, благодаря которой в процессе формирования фри-джаза росло значение нового музыкального сознания, по меньшей мере, частично находилась в непосредственной связи с движением цветных за эмансипацию. Сопутствующими чертами фри-джаза стали частые манифестации и подчеркивание собственной культурной идентичности, а также отчетливое стремление отмежеваться от белой культуры вообще и официальной американской культуры – истеблишмента – в частности»[306]. Одна из композиций Чарльза Мингуса носила характерное название: *«Stop! Look! And Sing Songs of Revolution!»* («Стой! Смотри! И пой песни революции!») Пафосом постоянной борьбы за расовое и культурное равенство цветных джазовых музыкантов США проникнут и двенадцатисерийный документальный фильм Кена Бёрнса **«Джаз»** (2001), что говорит не только об общественном, но и художественно-эстетическом значении этой темы в музыкальном искусстве Америки.

Но особенности джаза оказывали не только идейное, но и непосредственное «техническое» влияние на структуру киноформы, особенно на ритмическое строение видеоряда. Так, джазовая синкопа и «рваный ритм» стали отличительными художественными чертами знакового фильма французской «новой волны» – **«На последнем дыхании»** (1960) Жана-Люка Годара. В.В. Виноградов в исследовании, посвященном стилевым особенностям французского кинематографа, писал об этом фильме: «Годар, разрабатывая модель авторского

[306] Кинус Ю.Г. Джаз: Истоки и развитие. Ростов н/Д.: Феникс, 2011. С. 432.

повествования, воплощал «свободный» принцип построения фильма. Перед съемками режиссер представлял лишь атмосферу и общую идею сцены. От актеров не требовалось учить роль, для них всё было чистой импровизацией. Годар провозгласил: “На последнем дыхании” – фильм, где всё позволено!”, что бы ни произошло на съемках – всё могло войти в фильм. Эта картина была воплощением авторской речи самого режиссера»[307].

Таким образом, звуковые «случайности» и импровизации в творческом процессе включаются в общее представление о возможностях игрового авторского подхода в кинематографе.

4.4. Театрализация и мистификация реальности в кинофильме с помощью аудиовизуальных приемов

Кино и театр разошлись в своих эстетических принципах в первые же годы становления и осознания кинематографа как искусства. Условность театрального *представления*, со всеми или отдельными его составляющими, довольно скоро стала восприниматься как недостаток кинопроизведения, связанный с непониманием природы кинообраза. Несмотря на то, что многие отечественные кинорежиссеры имели опыт театральной деятельности (и актерской, и режиссерской), они четко понимали разницу между кинематографической и театральной природой художественного образа. В то же время даже такие признанные шедевры киноискусства, как «Иван Грозный» Эйзенштейна, во многом театрализованы (фильм называли с разными оттенками в оценочном отношении «кинооперой»).

Начиная с 1960-х гг., в отечественном кинематографе вновь появляются элементы театральности, связанные с поисками новых способов художественной выразительности, а также проявлением творческой индивидуальности в

[307] Виноградов В.В. Стилевые направления французского кинематографа. М.: «Канон+», «Реабилитация», 2010. С.250.

авторском кинематографе, что было сразу замечено киноведами и нашло осмысление в целом ряде теоретических работ[308]. Театральность стала одним из элементов новой киноформы, в основании которой, по словам Л.А. Зайцевой, «лежит способ отображения действительности, преломляющий события сквозь призму авторского “я”»[309]. Театрализация как процесс создания театральности визуального ряда фильма (или придания ему некоторых черт театральности) довольно подробно проанализирован. Однако процесс театрализации с помощью звуковых средств выразительности, в основном, оставался за пределами интереса кинотеоретиков. Этот факт, впрочем, оправдан не только превалирующим влиянием на новые смыслообразования визуальных новаций режиссеров, но еще и тем, что звуковая театрализация в отечественном кинематографе наиболее ярко проявилась несколькими десятилетиями позднее, в 1980-х, а в новейшем кинематографе России достигла необыкновенной свободы в использовании самых современных звуковых возможностей, еще не нашедших адекватного теоретического осмысления (в том числе, терминологического определения).

В 1960-х – 1970-х гг. удачные и запоминающиеся театрализованные звуковые эпизоды присутствовали, в основном, в музыкальных и комедийных фильмах, таких как **«Бумбараш»** (реж. Н. Рашеев, А. Народицкий, 1971), комедии Леонида Гайдая (например, театрализованное исполнение актерами А. Мироновым и Ю. Никулиным песен «Остров невезения» и «Песня о зайцах» в фильме **«Бриллиантовая рука»**, 1973). Начало новой волны звуковой театрализации в

---

[308] Например: Туровская М. «Да и Нет». О кино и театре последнего десятилетия. М.: Искусство, 1966; Зайцева Л.А. Поэтическая традиция в современном советском кино (Лирико-субъективные тенденции на экране). М.: ВГИК, 1989; Шилова И.М. Кинематограф 80-х: Новые тенденции. М.: Знание, 1987; Горницкая Н. Кино – литература – театр. К проблеме взаимодействия искусств. Л.: ЛГТМиК, 1984; Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. М.: Искусство, 1994 и др.

[309] Зайцева Л.А. Поэтическая традиция в современном советском кино (Лирико-субъективные тенденции на экране). М.: ВГИК, 1989. С. 79.

отечественном кинематографе можно с большой долей уверенности увидеть в знаковом фильме времени перестройки – **«Асса»** (1987).

Картина эта особенная не только для режиссера Сергея Соловьева, но и для всего перестроечного кинематографа, еще не знавшего такого рода экспериментов. Кинокритик Александр Тимофеевский в статье, опубликованной через небольшое время после выхода фильма на экраны, определил «пять слоев», составляющих его эстетическое пространство: детективный, мелодраматический, роковый, исторический и трагифарсовый[310] (хотя, думается, каждый из этих слоев можно назвать «трагифарсовым»). Кроме этого типично постмодернистского соединения (смешения) различных жанров в одной художественной форме, Тимофеевский отмечает и то, *как* это соединение происходит: режиссер, по мысли автора, создает особое игровое пространство («игротеку»), в котором «исходя из обычной логики, мы ничего не поймем и не объясним»[311]. Причем основным «игровым приемом» создания этого пространства стала именно рок-музыка – явление, изначально, по словам режиссера, для него чуждое и отдаленное. И здесь мы встречаемся с неоднозначной реакцией зрителей на это обстоятельство. Если воспринимать явление рок-музыки в «Ассе» с позиции «формальной логики», то есть прямого отражения сущности этого явления, то форма представления его в данном фильме может вызвать у истинных рок-адептов принципиальное неприятие. Так, на страницах того же «Искусства кино» руководитель группы «Арсенал» Алексей Козлов высказал свою претензию режиссеру в том, что рок-культуру представляли в фильме «мальчики из ресторана». Но дело в том, что Соловьев и не ставил себе задачей представить на экране протестную суть рок-культуры, не имеющую ничего общего с «ресторанной клюквой». Повторим, что «Ассу» нельзя рассматривать с точки зрения реалистического психологизма и жизнеподобия. И в этом смысле постоянно возникающие на экране признаки

[310] Тимофеевский А. В самом нежном саване // Искусство кино. 1988. № 8. С. 46.

[311] Там же. С.49.

театрализации – от персонажей-масок («разбойник» – Крымов, «рыцарь» – Бананан, «дама» – Алика, «артисты» – лилипуты…) до разного рода «сценических площадок» (ресторан, пароход, отель, квартира, открытая эстрада…) – являются очень важными для прочувствования и понимания его эстетической специфики. Зрители, не отягощенные «цеховыми принципами» рок-музыкантов, воспринимали на интуитивном уровне именно этот театрально-игровой характер проживания жизни на экране – и именно это стало определяющим фактором успеха картины в молодежной среде 1980-х. Здесь можно вспомнить слова известного режиссера и теоретика театра Николая Евреинова, который говорил о театральности как неизбывной человеческой жизненной потребности, «инстинкте театральности»: «Под “театральностью” как термином я подразумеваю эстетическую демонстрацию явно тенденциозного характера, каковая, даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмостки, декорации и освобождает нас от оков действительности – легко, радостно и всенепременно»[312].

Если говорить о синтезе музыки и изображения, порождающем нечто новое в зрительском восприятии, то самым важным фактом в этом отношении является зависание сюжета и *атмосферы* картины между выдыхающейся мелодрамой и зарождающейся «чернухой» – и это зависание определяет музыкальную маргинальность, породившую ее культовый статус. Отметим, что вышедшие почти одновременно с «Ассой» два других фильма с культовыми рок-героями в главных ролях – **«Взломщик»** с Константином Кинчевым (реж. Валерий Огородников, 1986) и **«Игла»** с Виктором Цоем (реж. Рашид Нугманов, 1988) – встретили восторженный прием[313], но не получили такого «продленного

[312] Евреинов Н.Н. Демон театральности. СПб.: Летний сад, 2002. С. 41.

[313] Сергей Шолохов подробно написал о «Взломщике» как о фильме, заговорившем с молодежной аудиторией на ее языке. См.: Шолохов С. Иные времена – иные песни // Искусство кино. 1987. № 10. С. 31–38.

звучания» в широкой зрительской аудитории (исключая, конечно, фанатов Кинчева и особенно Цоя), поскольку их сюжеты были слишком привязаны к своему времени и глубоко погружены во вдруг открывшийся мрак человеческого существования, больше похожего на борьбу за выживание (гиперреализм экранной эстетики второй половины 1980-х, отвечающий, впрочем, характеру рок-культуры). А в фильме **«Трагедия в стиле рок»** (реж. Савва Кулиш, 1988) тема рок-музыки уж слишком догматично связывалась с проблемой «отцов и детей» (хороших, но лживых «отцов» символизирует бардовская музыка 1960-х; плохих, но честных «детей» – «грязные танцы» под «Бригаду С»). Особое место занимает памятный многим фильм **«Духов день»** (реж. Сергей Сельянов, 1990) – пример позднесоветского «мистического сюра», где в роли Ивана Христофорова, «взрывовидца» и «дежурного историка по стране» снялся лидер группы «ДДТ» Юрий Шевчук и пропел своим хрипло-мощным голосом песню со словами: «Вот сижу я у окна / Эх, смотрю я на дорогу / Ох, молюсь тихонько богу – / Ну когда придет *она*?» По свидетельству кинокритика Андрея Шемякина, присутствовавшего на самом первом, еще студийном показе фильма, по мысли режиссера «прийти» должна была «*она»* – долгожданная свобода…

Возвращаясь к «Ассе», надо сказать, что в ней нет всего того, что ассоциируется в обывательском сознании с рок-музыкой («секс, наркотики, рок-н-ролл»), но нет и встроенного в реальную жизнь (как и самой реальной жизни, *реального времени*) *действующего* положительного героя – и, как ни странно, именно эти обстоятельства придают всему фильму тот необычный и новый вкус, который долго не забывается. Герой без имени – Мальчик Бананан, он же Африка, – делает прямое заявление: «А я вообще не живу жизнью. Жить жизнью грустно. Работа – дом, работа – могила. Я живу в заповедном мире моих снов. А жизнь – это только окошко, в которое я время от времени выглядываю». Бананан – пример пассивной маргинальности, когда свобода личности отстаивается лишь в

обособлении личного пространства и внешней демонстрации своей инаковости (серьга-фотография в ухе, «комьюникейшн тьюб» и т.п.). Бананан не вступает в споры, не борется за любимую девушку, послушно идет хоть в КПЗ, хоть в ледяную воду с Крымовым, до последнего мига не веря, что мир не просто «муть», которую он видит, изредка выглядывая из окна, нет, он – гораздо хуже…

Попытка мистификации реальности, точнее, ее *пре-творения в сознании* (через личное творчество, поиск себя в различных сообществах и т.п.) – этап взросления, через который проходят все *правильно растущие* молодые люди. Вся «Асса», можно сказать – *мистификация реальности*, что относится и к музыке фильма (автор большинства композиций Борис Гребенщиков). Не все знают, что самая известная мелодия картины – *«Под небом голубым есть город золотой»*, ставшая вместе с кадрами «полета» фуникулера над заснеженной Ялтой «визитной карточкой» картины, – как раз из разряда мистификаций. Известная как старинная французская мелодия XVI в., и даже вошедшая в число композиций грампластинки фирмы «Мелодия» «Лютневая музыка XVI – XVII вв.», впоследствии она оказалась авторским произведением Владимира Вавилова (1925 – 1973), советского гитариста и лютниста. Тогда же (в начале 1970-х) на мелодию Вавилова поэтом Анри Волохонским было написано стихотворение «Над небом голубым…» (озаглавленное в его сборнике произведений как *«Рай»*), в котором использовались библейские образы из ветхозаветной Книги пророка Иезекииля и Откровения Иоанна Богослова. Песня, благодаря своей незатейливой гармонической структуре («три аккорда» – тоника, субдоминанта, доминанта – плюс небольшая типично бардовская секвенция) и западающей в душу квазистаринной сентиментальности стала очень популярна в бардовской среде, использовалась и в театральных постановках. Впоследствии она была исполнена Алексеем Хвостенко (легендарная личность в рок-среде 1980-х), а затем и Борисом Гребенщиковым. Лидер «Аквариума» несколько переосмыслил композицию, дав ей название «Город», под которым она и вошла в альбом

«Десять стрел». Гребенщиков снял пафос, «спустившись» из «Рая» в «Город»: предлог в первой строчке песни «*Над* небом голубым…» был изменен на «*Под* небом голубым…» – чем, как ни странно, не совершил кощунства, а лишь прибавил естественности и подлинности в восприятии молодых слушателей (которые, впрочем, вряд ли заметили подмену).

Музыка и тексты композиций Гребенщикова из «Ассы» обозначили направления, по которым музыкальное творчество нового времени, отторгая советскую буднично-серую реальность, уводило молодежь (*под дудочку*) в *другой* мир. Это был соблазнительный вариант эзотерического эскапизма, отбытия в тот самый «город золотой» (неспроста Бананан говорит о БГ: «Он Бог. От него сияние исходит»), в котором царит только Любовь. Всплески музыкально-игрового цинизма («Мочалкин блюз», «Старик Козлодоев»[314]) не возвращали к реальности, а лишь веселили. Сладкая семантическая паутина гребенщиковских текстов без знаков препинания влекла и опутывала все новых и новых «мотыльков». Но «тренды» БГ были асоциальны и внеконъюнктурны, требовали ума и таланта, а также некоторой интеллектуальной «вовлеченности» слушателя, а потому впоследствии были локализованы в малых ареалах групп последователей этих идей[315].

Другое направление, выражавшее наступающее новое время, тоже неожиданно появляется в «Ассе» – в образе Виктора Цоя. Его появление в фильме, судя по неоднократным выступлениям и интервью Сергея Соловьева,

---

[314] По поводу песни «Старик Козлодоев», по свидетельству звукорежиссера «Ассы» Е.Д. Поповой, на съемочную группу был написан донос в партком киностудии, однако последствий это не имело – наступали другие времена…

[315] Чтобы не оставить у читателя впечатление тотального присутствия в «Ассе» лишь музыки Гребенщикова, упомянем о приглушенном музыкальном фоне сцены в зимнем Ботаническом саду, где звучит фа-минорная хоральная прелюдия Баха, использованная как лейттема в «Солярисе» Андрея Тарковского (закадровый диалог авторов). Такая же *звуковая* аллюзия, но уже на фильм Тарковского «Сталкер» (электронная музыка), возникает в эпизоде прохода Бабакина по тюремному коридору.

было неожиданностью и для режиссера – что можно, с долей иронии, считать примером *игрового постмодернистского приема* работы художника со случайными готовыми формами – *ready-made*. Творчество Цоя требовало лишь энергетического встраивания в жесткий заданный ритм его песен. И тогда уже сами собой с губ тысяч молодых людей срывались *слова клятвы нового поколения*: «Группа крови на рукаве, мой порядковый номер на рукаве…» (*«Мы с тобой одной крови…»)*[316] Но, к сожалению, пафос борьбы не имел ясного направления, *цели*, и, в общем, замыкался сам на себя. Слова песни Виктора Цоя в финале «Ассы» очень характерны: «Перемен! Мы *ждем* перемен». Не боремся за перемены, не идем к ним, а только ждем.

Различие между Гребенщиковым и Цоем как творческими личностями очень хорошо высвечивается в воспоминаниях звукорежиссера фильма Екатерины Джоновны Поповой: «Когда записали “Хочу перемен!”[317], пришел Цой и сказал, что его это совершенно не устраивает. Поскольку такое видение, точнее слышание рок-музыки – безобразное. Как это может быть, чтобы все слова были слышны, чтобы все звучало так чисто и «сделанно»? Для рок-музыки это не подходит. Я ему ответила: “Понимаете, Виктор, Вы ведь ориентируетесь на Ваших фанатов, на тех, кто знает Вашу музыку – им и не надо слышать слов Ваших песен, они их знают наизусть. А мы делаем фильм для широкого зрителя, для всех. И потом, у Вас такие прекрасные слова, они так хорошо звучат. Смысл этой песни – не в аккомпанементе, а в словах. И вдруг мы их сейчас упрячем. Давайте пойдем к Соловьеву”. Ну, Сергей Александрович сказал: “Пусть будет

---

[316] Сергей Соловьев вспоминал: когда на съемках финального эпизода «Ассы» возникла проблема десятитысячной массовки, Виктор Цой только улыбнулся и попросил лишь позаботиться о присутствии милиции, поскольку на концерт группы «Кино» придет сто тысяч. Конечно, ста тысяч человек на съемках быть не могло, но проблемы с массовкой действительно не возникло.

[317] Съемки музыкальных номеров «Ассы» шли под предварительно записанную фонограмму, кроме начального эпизода с песней Бананана, снятого под чистовую фонограмму одним дублем.

так. Значит, так необходимо. В этом вопросе я доверяю Екатерине Джоновне”. То есть, он нас (звукорежиссеров[318]. – *Ю.М.*) поддержал, причем категорично. Кстати, именно наша запись сейчас существует и звучит везде. Выпустили даже пластинку с нашими записями. Но у меня не было желания их (группу “Кино”. – *Ю.М.*) подавить. Просто дело в том, что человек очень долго не может перестроиться и привыкнуть к другому. Ведь они в течение долгого времени выступали, исполняли и слышали эту музыку, она ходила в каких-то записях… Цою было очень сложно перестроиться, понадобилось время»[319].

В то же время Гребенщиков проявил абсолютную гибкость и лояльность к работе звукорежиссеров на «Ассе». Вот как вспоминает Е.Д. Попова работу над перезаписью эпизода с песней «Город»: «Сергей Александрович (Соловьев. – *Ю.М.*) сначала был даже шокирован, когда пришел на перезапись: “Катя, здесь такая музыка, а у тебя вороны каркают, пароход гудит…” Я сказала: пусть Гребенщиков придет, если ему не понравится, то я это уберу. Но я ощущала, что эти звуки там должны быть. Гребенщиков пришел на перезапись и сказал, что ему так нравится, он согласен…»

Для Гребенщикова игра как эстетический принцип оказалась более естественной, чем для Цоя. Например, в фильме Сергея Дебижева **«Два капитана 2»** (1993) две рок-легенды – Борис Гребенщиков и Сергей Курехин – задействованы не только как музыканты, но и в качестве исполнителей главных ролей. Фильм снят в постмодернистском духе как абсурдистский ремейк известного советского фильма. И музыка играет здесь не последнюю роль, создавая пространство постмодернистской игры (точнее, театрализованного представления, *балагана*), утверждающей внеморальное (именно *вне*моральное, а не *а*моральное) отношение к действительности (чего стоят хотя бы слова песни

[318] Второй звукорежиссер, работавший на записи музыки к «Ассе» – Евгений Некрасов.

[319] Фрагмент интервью, данного Е.Д. Поповой автору 16.05.2015 г.

Гребенщикова «Что толку быть собой, не ведая стыда, когда пятнадцать баб резвятся у пруда» на фоне хроникальных кадров разрушенного Сталинграда – однако в общем контексте фильма они *уже* не производят впечатления кощунства). Сейчас, спустя более двадцати лет, очевидно, что такие эксперименты начала 1990-х остались фактами своего времени.

В западном авторском кинематографе театрализации и мистификации с помощью звука – не редкое явление[320]. В творчестве некоторых режиссеров, например, Федерико Феллини, театрализованные приемы стали стилеобразующим признаком художественного языка. Увидеть их можно практически в каждом фильме итальянского мастера: в визуальном ряде – это гротескные лица и фигуры персонажей, акцентированно-театральный грим, вставки эстрадно-цирковых и танцевальных номеров и т.д. Музыка постоянного композитора фильмов Феллини Нино Рота вносит дополнительную игровую интонацию благодаря непринужденной танцевальной ритмике и мелодике, постоянно перетекающей из минора в мажор и обратно, тем самым придающей оттенок доброй иронии и светлой грусти кинокадрам. Но Феллини использует и дополнительные музыкальные возможности для создания игрового эффекта: достаточно вспомнить эпизод из фильма **«8 ½»** (1963), когда гротескные феллиниевские старики и старушки чинно идут к минеральному источнику со своими стаканчиками под звучащий за кадром «Полет валькирий» Рихарда Вагнера. В фильмах же **«Репетиция оркестра»** (1978) и **«И корабль плывет»** (1983), сюжеты которых непосредственно связаны, соответственно, с оркестрантами и вокалистами, эксцентрично-игровая эстетика музыкального исполнительства заполняет и внутрикадровое пространство.

---

[320] В данном случае мы оставляем за рамками специального рассмотрения жанровые формы, в которых театрализованные приемы являются практически обязательными – комедии и мюзиклы.

Культовый фильм Стэнли Кубрика **«Заводной апельсин»** (1971) практически весь построен на условных аудиовизуальных приемах, использовании языковых, интонационных и музыкальных игр: театрализованные костюмы, прически и грим персонажей, «наигранные» голоса актеров, выдуманный язык «надсат», являющийся смесью русских и английских, в том числе жаргонных слов, музыкальные включения из оперы «Сорока-воровка» Россини, симфоний Бетховена, мюзикла «Singin’ in the Rain» («Поющие под дождем») на фоне натуралистических сцен насилия.

Приемы театрализации и мистификации на разных, в том числе звуковом, уровнях встречаются в творчестве культового режиссера современности – Квентина Тарантино. Во многом характерные черты почерка этого автора позволяют рассматривать его творчество в области постмодернистской игры, в которой эстетическую позицию автора можно определить как «ироническую дистанцию». В этом контексте зритель постоянно находится в настороженном состоянии неопределенности в понимании подлинного смысла (если он вообще есть) высказывания автора. Сам Тарантино, который практически не прибегает к услугам профессиональных композиторов для создания музыки к своим фильмам, определяет смысл своего подбора музыкальных композиций (в основном из области поп-музыки не самого высокого класса) с помощью термина «иронический контрапункт». Вот, к примеру, комментарий режиссера к подбору музыкального сопровождения к фильму **«Бешеные псы»** (1991): «Меня увлекла идея использовать “баббл-гам” и рок-н-ролл для четырнадцатилетних. На нем я вырос в семидесятых. Я считал, что это станет великолепным ироническим контрапунктом грубости, насилию и разрушительной природе фильма»[321]. Профессор Московской консерватории М.В. Карасева, исследовавшая приемы использования музыки в фильмах Тарантино, делает заключение о том, что во

[321] Симен М., Ниогре Ю. Интервью в Каннах / пер. с англ. В. Клеблеева // Квентин Тарантино. Интервью. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 33–56.

многом режиссер с помощью музыки «обманывает» слуховые ожидания зрителя и разрывает сложившиеся шаблоны восприятия, в частности, классической музыки. М.В. Карасева выделяет четыре основных выразительных приема, которые как в отдельности, так и совокупно способствуют созданию психологических эффектов, связанных с технологией «разрыва шаблона»: иронический контрапункт, этническое декорирование, нецелевое использование цитат и аллюзий, слуховые «ловушки» полистроя[322].

Фильм Вуди Аллена **«Сладкий и гадкий»** (1999) целиком является мастерски воплощенной мистификацией – рассказом о жизни якобы творившего в 1930-е гг. и незаслуженно забытого джазового гитариста-виртуоза Эммета Рэя (в исполнении актера Шона Пенна, научившегося ради этой роли исполнять десятки джазовых импровизаций на гитаре). Вставленные в начало фильма фрагменты «документальных» интервью с современными экспертами-музыковедами, а также и выступление самого Вуди Аллена (как известно, еще и концертирующего джазового кларнетиста), вполне серьезно рассказывающими о подробностях жизни и творчества этого музыканта, заставляют зрителя поверить в правдивость показанной истории. Восприятию как достоверной этой киномистификации способствуют тщательно воссозданная в фильме визуальная среда и атмосфера джазовых клубов 1930-х гг., упоминание реально существовавших джазменов – таких, как великий джазовый гитарист Джанго Рейнхардт.

В 2014 г. массу кинопремий (включая Гран-при Берлинского кинофестиваля и «Оскар» за лучшую музыку к фильму) собрал фильм Уэса Андерсона **«Отель “Гранд Будапешт”»**. Картина изобилует признаками театрализации и мистификации, которые вообще свойственны жанру комедии (который официально заявлен), но именно в этом случае они образуют особую атмосферу

[322] Карасева М.В. О ложных маркер-пойнтерах в фильмах Тарантино // Закадровое искусство: История и теория киномузыки. Материалы Международной научной конференции / ред.-сост. К.Н. Рычков. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2014. С. 131.

жанра, как бы «зависающего» между трагикомедией, драмой, мелодрамой и киносказкой. Приключенческое действие фильма происходит на «самой дальней восточной границе европейского континента, в бывшей Республике Зубровка, некогда являвшейся центром Империи». В видеоряде много нарисованных и анимированных декораций. На протяжении всего действия композиция *каждого кадра* симметрично выстраивается вокруг визуально выделенного центра, причем этот прием подчеркивается обязательным прямоугольным обрамлением этого центра (с помощью картинной рамы, дверного или оконного проема, тюремной решетки, крупного плана фотокарточки и т.п.) и (часто) наездом камеры. Весь фильм, практически без перерывов сопровождается иронической музыкой Александра Деспла, в которой угадываются и тирольские йодли, и восточно-европейские мотивы, и русские народные мелодии (саундтрек изобилует балалаечным звучанием). А на заключительных титрах вовсю разыгрывается Государственный академический русский народный ансамбль «Россия» имени Л. Г. Зыкиной, исполняющий во всем блеске исполнительского мастерства «Камаринскую» и «Светит месяц». Кстати, заключительные титры оформлены рисунками различных балалаек, а гриф последней из них завязан узлом.

Но элементы театрализации в кинематографе совершенно не обязательно являются признаками игры как «улыбки жизни», иногда авторская игра предполагает довольно глубокую «включенность» интеллекта и культурного опыта зрителя для возможности полноты восприятия видимого и слышимого с экрана. Фильм британского режиссера-авангардиста Дерека Джармена **«Караваджо»** (1986), рассказывающий о жизни великого итальянского живописца эпохи барокко и формально причисляемый к костюмно-историческим биопикам, во многом воплощает принципы постмодернистской театрализованной игры: тщательно воссозданная на экране предметно-художественная среда начала XVII в. перемежается артефактами новейшего времени – в кадре появляются современные костюмы на персонажах, пишущая машинка или калькулятор в

руках кардинала, в мастерской художника – мотоцикл или даже автомобиль, а в звуковом сопровождении сцены торжественного представления картины публике мы слышим джазовую музыку. В следующем квазибиопике Джармена – **«Витгенштейн»** (1993), посвященном (в авторском представлении) жизни великого австрийского философа, театрализация видеоряда достигает абсолюта: персонажи в карнавальных костюмах действуют на фоне не меняющегося черного задника в условных интерьерах, интонация речи (речевой посыл) подчеркнуто театральна, преобладает статичное фронтальное положение камеры. (Черный задник-занавес отодвинется, открывая голубизну небосвода, только в последних кадрах фильма Витгенштейном-мальчиком, но эти кадры останутся предсмертными видениями умирающего от рака философа, а фильм закончится опять кадром на черном фоне.) При этом в фильме звучит довольно много фрагментов классической музыки (например, Концерт для фортепиано с оркестром B-dur Иоганнеса Брамса, Соната для скрипки и фортепиано A-dur Сезара Франка, Рондо a-moll Моцарта и др.), но, в силу показанной в первых кадрах в ироническом ключе музыкальной образованности как предмета неустанной заботы матери «неприлично богатого» семейства Витгенштейнов («В доме было двадцать шесть учителей музыки и семь роялей»), в последующем развитии сюжета вся звучащая за кадром музыка воспринимается как камерное домашнее музицирование (вариант театрализованного непрофессионального представления в кадре). В целом же, учитывая большое значение смысла закадрового и внутрикадрового текста в фильмах Джармена, их аудиовизуальные решения можно отнести к смешанному рефлексивно-игровому типу.

К великолепным образцам постмодернистской игры, воплощенным в аудиовизуальных решениях, можно отнести и фильмы соотечественника Джармена – режиссера Питера Гринуэя. Известный специалист по кинематографу Великобритании, киновед Александр Дорошевич пишет: «В своих фильмах Гринауэй соединяет театральное нагнетание шоковых и “аттракционных” (в

эйзенштейновском смысле) проявлений жестокости и эроса с холодной отстраненностью интеллектуальной игры. И если первое его роднит с традициями авангардизма и “театра жестокости” французского теоретика Антонена Арто, то второе сближает с постмодернистским признанием царящего в мире хаоса, на фоне которого всякие попытки его упорядочения с помощью разного рода классификаций и таксономий вызывают ощущение абсурда»[323]. В немалой степени созданию ощущения «отстраненной интеллектуальной игры» способствует музыка соавтора многих фильмов Гринуэя, композитора-минималиста Майкла Наймана. (Сама по себе эта музыка достойна отдельного рассмотрения, поэтому анализ аудиовизуальных решений Гринуэя будет представлен в Главе 5.)

По прошествии нескольких десятилетий работы Гринуэя в кино становится совершенно ясным, что его творчество представляет собой уникальное явление современной культуры, в своих изысканных интеллектуально-игровых аудиовизуальных формах во многом выходящее за рамки привычных представлений об искусстве кинематографа (сам режиссер неоднократно заявлял о конце кино, провозглашая новую эру дигитографа). Об этом свидетельствует шедевр Гринуэя – грандиозный мультимедийный проект **«Чемоданы Тульса Люпера»** (2003–2004). По заключению Н.Б. Маньковской, «Гринуэй проводит инвентаризацию, каталогизацию, систематизацию искусства XX в. И делает это средствами самых молодых его видов: в мультимедийном проекте используются средства выражения кино, телевидения, DVD, интернета. По словам самого режиссера, он создал “Чемоданы” в ответ на вызовы новых изобразительных языков и всего, что они олицетворяют. Не случайно возникают ассоциации с музыкой Штокхаузена – лидера мирового музыкального авангарда II»[324].

---

[323] Дорошевич А.Н. Полвека британского кино: Очерки. М.: Корина, 2008. С. 211.

[324] Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. М.: ВГИК, 2011. С. 103.

Элементы театрализации, вопреки предустановкам сознания, свойственны и произведениям режиссеров, творчество которых принято рассматривать в ракурсе серьезной интеллектуально-философской проблематики («поэтика отчуждения», «кинематограф экзистенциальных состояний» и т.п.). Самый очевидный пример в этом отношении – творчество Ингмара Бергмана, где театральное и кинематографическое начала находились в постоянном взаимодействии. Но можно привести и другие случаи проявлений театральности в художественно-эстетическом контексте фильма, казалось бы, не предполагающем таких резких «отклонений». Например, в фильме Микельанджело Антониони **«Приключение»** (1960) (первый фильм «трилогии отчуждения») есть эпизод, когда героиня-блондинка Клаудиа (актриса Моника Витти) под игривую музыку (отдаленно напоминающую гротескно-сатирические фрагменты произведений Шостаковича) примеряет черноволосый парик, и ее подруга замечает: «Ты словно превратилась в другую женщину» (заметим, что в следующем фильме Антониони **«Ночь»** блондинка Витти играет брюнетку Валентину, и это действительно совершенно *другая* женщина и *другая* роль). Эпизод заигрывания еще одной героини «Приключения» Джулии с семнадцатилетним юношей-художником сопровождается музыкально-ритмической аллюзией на «Болеро» Мориса Равеля (игровому характеру эпизода соответствует и обстановка действия в художественной мастерской, заполненной портретами обнаженных натурщиц, выглядящими как пародии на известные полотна Поля Гогена и Пабло Пикассо).

В фильме **«Затмение»** (1962) игровому эпизоду отдано уже значительное количество экранного времени. Героиня Витти Виттория «играет» в нем совсем экзотическую роль: переодевшись (точнее, раздевшись) под африканскую аборигенку и затемнив тон кожи, она исполняет дикий «танец с копьем» под включенную на проигрывателе кенийскую музыку. Кроме того, Антониони играет со зрителем и в такую звуковую игру-обманку: на вступительных титрах «Приключения» и «Затмения» звучит очень яркая, с национальным итальянским

колоритом танцевальная музыка, обещающая увлекательное зрелище. А затем режиссер «опрокидывает» зрителя в тревожное пространство разреженных алеаторических звуков[325], в молчание одиночества. В фильмах «Ночь» и «Затмение» внутренняя жизнеутверждающая свобода джазовой музыки контрастирует с фразами типа: «Я хотела бы умереть. По крайней мере, закончилась бы эта тоска, тревога…» (слова героини Жанны Моро Лидии в картине «Ночь»).

Известные слова Антониони «Я не хочу прибегать к звуковой иллюстрации, которая представляет собой не больше чем элегантную, но бесполезную обертку»[326] действительно нашли отражение в его кинематографе, однако у некоторых теоретиков сложилось впечатление, что позиция режиссера означает полный отказ от закадрового звучания. При просмотре же фильмов итальянского мастера убеждаешься, что это не так: музыки, причем самых разнообразных стилей и направлений в них достаточно много, но это действительно музыка не внешне-проявляемых *чувств* («иллюстрации»), а выражение или контрастный фон для одновременного или последующего выражения (как в приведенных примерах театрализованных эпизодов) внутренних психологических *состояний*. В целом, театрально-игровые эпизоды в фильмах Антониони не являются определяющими, и аудиовизуальные решения его фильмов можно отнести, в основном, к рефлексивному или рефлексивно-остраненному типу.

Современный российский кинематограф, наследовавший традиции интеллектуального авторского кино, использует приемы театрально-игрового звукового решения фильма в новых эстетических условиях, в ситуации нового духа времени, по-новому ощущаемого (особенно молодыми зрителями)

---

[325] Термин «алеаторика», означающий возникшую в XX в. технику музыкальной композиции, состоящей из как бы случайных звуков, происходит от английского слова *aleatoric* – «случайный» или, возможно, от латинского *aleator* – «игрок».

[326] Антониони М. Профессия: репортер. М.: Искусство, 1980. С. 93.

окружающего пространства. При этом не следует думать, что приемы звуковой театрализации экранного действия обязательно снижают уровень авторской рефлексии и серьезности темы фильма. Напротив, с помощью «звукового представления» режиссеры порой добиваются и «нового звучания» и, соответственно, более сильного восприятия зрителем очень серьезных проблем.

Так, в фильме **«Кислород»** (2009) режиссер Иван Вырыпаев (известный, что важно, по своим театральным постановкам) выводит *звуковое представление* на новый, актуальный особенно в молодежной среде уровень. В своей предыдущей, дебютной картине **«Эйфория»** (2006) Вырыпаев использовал звук и музыку достаточно традиционно для авторского кино: шумо-звуковой и электронно-музыкальный фон степного ландшафта (укрупнены звуки жужжания и стрекота насекомых), в парадигмальной области которого находится и великолепная операторская работа Андрея Найденова, противопоставлен неестественно-театрализованному действию современной трагедии (классический любовный треугольник), лейтмотивом которого является довольно навязчивая (иногда даже искусственно навязываемая, количественно избыточная) тема аккордеона (композитор Айдар Гайнуллин). Стилистика звукового решения «Эйфории» очень сильно (но в «сниженном» исполнении) напоминает **«Дни затмения»** (1988) Александра Сокурова с таким же пространствообразующим (в том числе звуково) пустынно-степным ландшафтом и такой же запоминающейся темой аккордеона, сочиненной Юрием Ханиным. Надо прямо сказать, что работа со звуком Сокурова более сложна и изысканна – звук пустыни, например, более многослоен, в том числе за счет использования звуков национальных инструментов и разных технических приемов обработки звучания.

В следующем своем фильме Вырыпаев, видимо, решил перевести «порок театральности» (за который получил немало критических стрел в свой адрес) в достоинство, превратив звуковую театрализацию в новое художественное

слово[327]. «Кислород» снят в клиповом стиле, что выражает недостаточность (для целевой аудитории автора) повествовательной выразительности привычного визуального ряда фильма. Режиссер всячески акцентирует выразительную инаковость своего произведения, начиная с титров: «Кинокомпания… представляет *текст* Ивана Вырыпаева KISLOROD» («Кислородом» называются также и музыкальный альбом, и движение, и агентство творческих проектов…). Далее мы видим содержание фильма в виде обложки музыкального альбома с названиями композиций и хронометражем:

1. Танцы 6:28
2. Саша любит Сашу 5:14
3. Да и нет 5:16
4. Московский ром 7:20
5. Арабский мир 13:45
7. Амнезия 5:56
8. Четверг 4:16
9. Для главного 7:56
10. Где бы я был 6:23

Отсутствие композиции №6 – это не опечатка, а концептуальный прием: Композиция №6 представлена как «Бонус 1».

Бонус 1 – Композиция №6

Бонус 2 – Gayatri Mantra

[327] Усилия режиссера были оценены профессиональным сообществом: на фестивале «Кинотавр» в 2009 г. фильм взял Приз за режиссуру, Приз имени Микаэла Таривердиева (за лучшую музыку к фильму), Приз Гильдии киноведов и кинокритиков.

Весь «текст» фильма явно претендует на «визуальный рэп», ритмика и интонации которого более близки молодому зрителю (на которого рассчитано содержание фильма), чем логико-психологическая нарративность «папиного кино»: «В каждом человеке есть два танцора, правый и левый, два легких танцора, правое и левое легкое…» Вариативная повторяемость разговорных фрагментов, стилистические провокационные наслоения и столкновения, «рваный кадр» и «безумная» камера, демонстративная неполиткорректность и открытая поведенческая деструктивность – все это балансирует у Вырыпаева на грани художественного откровения и «слишком сделанного» заигрывания с новым поколением – что не убавляет интереса, а местами и легкого шока от просмотра. Десять «композиций» – своеобразная (иногда высокомерно-простоватая и логически уязвимая) полемика автора с десятью христовыми заповедями, взгляд на христианство из глубины жуткой правды существования сегодняшнего среднего *молодого* человека – условного «Санька из маленького провинциального города Серпухова». Человек у микрофона (*артист-«*рэпер») исполняет: «Говорят, есть заповедь “Не убий”… А я знал одного человека, у которого был очень плохой слух. Он не слышал, когда говорили “не убивай”. Он взял лопату, пошел в огород и убил». Вырыпаев предъявляет свое в*и*дение реальности, которую «люди духовные» не хотят ни видеть, ни слышать, ни знать вообще. Все заповеди Сына Бога опрокидываются страшной, но совершенно будничной действительностью – и от этого возникает ощущение полной безнадежности дальнейшего существования человека как «образа и подобия Бога». Режиссер, в конце концов, задается вопросом: если мы – творения Божьи, то есть «плоды дерева», то как судить: о дереве по его плодам или о плодах по дереву? Где источник сегодняшней человеческой катастрофы? «Странно, где бы я был, если бы меня не было?» – вопрошают его герои. Где тот кислород, который есть жажда красоты и свободы, который ощущается человеком как потребность, но не находится нигде?

Одна из последних картин, получивших широкий отклик как зрительской аудитории, так и сообщества киноведов и кинокритиков, – **«Шапито-шоу»** (2014) режиссера Сергея Лобана[328]. Эта картина, снятая в совершенно особой, индивидуальной авторской манере, «проговаривает» очень многие серьезные проблемы, волнующие, прежде всего, пришедшее новое поколение зрителей. Некоторыми критиками эта картина была названа лучшей картиной десятилетия и своеобразной новой «Ассой» – то есть картиной «поколенческой». Параллелей с «Ассой» можно, действительно, увидеть довольно много. Это и съемки в Крыму, и значительная роль саундтрека, и театрализованные звукозрительные приемы, и похожие нюансы сюжета. Однако, думается, «Шапито-шоу» следует рассматривать не в сравнении, а в сущности. И здесь, в отличие от огромного числа других картин, несмотря на огромный хронометраж (картина длится около 4-х часов) и формальное деление на 4 отдельные истории («Любовь», «Дружба», «Уважение», «Сотрудничество»), можно четко выделить главную идею фильма, то, что волнует его создателя прежде всего: это вопрос о подлинности и мнимости человеческого существования. Вот только ответ на этот вопрос неоднозначен. Как говорит в первых же кадрах Некто *на сцене*: «Не стоит смешивать два мира – реальный и вымышленный. Просто реши для себя, какой ты предпочитаешь». Вопрос выбора – вот что главное, мучительное для современных молодых людей. И у многих не достает сил узнать, оценить и выбрать подлинную, а не мнимую жизнь, и они уходят – в мир виртуальной реальности (персонажи Веры и Киберстранника), мир лицедейства («пионер» Сеня), мир двойничества (двойники Мерилин Монро, Элвиса Пресли, Майкла Джексона)… Сознание человека перевернуто той действительностью, в которой он живет. А режиссер применяет прием звукового «переворачивания» в кадре: неестественная, «выученная» речь героев в обычной жизни – и живое, подлинное (несмотря на непопадание в ноты и

[328] «Шапито-шоу» также получил приз «Серебряный Георгий» на Московском международном кинофестивале в 2014 г.

гнусавые голоса) пение в постановочных квазиконцертных номерах; озвученный разговор глухих – и обеззвученное выступление певца (Петр Мамонов *как бы* поет и играет на гитаре)… Спектакль может быть более подлинным, чем жизнь, но как говорит герой того же Мамонова: «Какие спектакли, когда в душе пусто?» Самый же драматичный момент фильма – и здесь уж сравнение с «Ассой» неизбежно – эпизод, в котором *двойник* Виктора Цоя (*проект «эрзац-звезда»*) выходит на сцену и видит, что в зале собралось… всего несколько равнодушных зрителей. Какой колоссальный контраст с финальной сценой «Ассы», когда многотысячная толпа в едином порыве пела со своим *подлинным* героем![329]

Еще один российский фильм, в котором театрализация (и визуальная, и звуковая) действия достигает своего апогея – **«Орлеан»** (реж. Андрей Прошкин, 2015). После показа картины на XXXVII Московском международном кинофестивале режиссер признавался в интервью, что сознательно перешел границы эстетического вкуса, создав на экране абсолютный кич, «фантасмагорию греха». Знакомые персонажи-маски жесткого авторского кино последних десятилетий – убийцы, бандиты, мошенники, проститутки, полицейские… – в фильме Прошкина шаржированы в визуальном плане до предела (чего стоят только две наколки, набитые на груди «мента-оборотня»: боттичеллиевская «Мадонна с Младенцем» и рядом… слова с ворот Бухенвальда: «Jedem das seine» – «Каждому свое»). Однако для создания полной картины гиньольного кабаре визуального ряда режиссеру было недостаточно, и закадровое звуковое пространство заполнили песни английской группы «The Tiger Lillies». Причем музыка появилась в фильме совершенно случайно: записи принесла монтажер, и они всем понравились, хотя режиссер планировал заказать другую музыку. Можно сказать, что в этом случае *картина-игра* сама «продолжила» себя в

[329] После трагической и безвременной кончины Виктора Цоя режиссер Алексей Учитель снял в память о нем документальный фильм «Последний герой» (1992), поставив, таки образом, своего рода «точку» в истории «русского рока».

«нашедшейся» музыке (напомним об *игре как органическом самодвижении произведения* у Гадамера).

«Tiger Lillies» – музыкальное трио, работающее в стиле панк-кабаре, что говорит само за себя. Персонажи их композиций – те же, что воспроизводит в своем фильме Прошкин, то есть маргиналы всех мастей (в фильме, в частности, используются песни из альбома 2009 г. «FreakShow» – «Шоу уродов»). Сами участники группы постоянно предстают перед зрителями в разных, но всегда шокирующих ролях: в дело идет все – невероятный грим, костюмы, мимика и пр. Даже голос солиста группы «играет роль» – Мартин Жак поет очень узнаваемым фальцетом. Тексты песен «Тигровых лилий» полностью отвечают идеологии группы, выступающей против любого вида цензуры и ханжества (кстати, название группы – это «имя» проститутки, убитой в Лондоне). Казалось бы, полный «эстетический изоморфизм» звука и изображения в этом фильме найден (расслабленно-танцевальная ритмика и мелодика песен группы безотказно работает как циничное сопровождение театрально-кровавых сцен на экране). Но… здесь делу мешает морализаторский посыл авторов (режиссера Андрея Прошкина и автора сценария Юрия Арабова). Слишком уж очевидно (несмотря на всю китчевую театральность постановки, а может быть, именно благодаря ей) взывание к человеческой совести, к осознанию грехов, которые современное человеческие общество в маленьком городке Орлеан и за проступки-то не считает. «Экзекутор» Павлючик А. Павлючек в исполнении Виктора Сухорукова очень жестко разворачивает каждого персонажа картины лицом к тому, что всегда проходило мимо его души, заставляя увидеть и осознать свои преступления – как уголовные, так и моральные. Видимо, неизбывный русский вопрос о смысле человеческого бытия, вырастающий в этом фильме среди всех показанных мерзостей человеческой жизни, так шокировал английскую группу, что они даже отозвали права на использование музыки к этому фильму, но компромисс

усилиями режиссера и продюсера был найден: в титрах запечатлены слова музыкантов «Tiger Lillies» о несогласии с позицией режиссера фильма.

Приведенные примеры, как мы надеемся, позволяют увидеть не только разнообразный спектр применения звука в процессе театрализации киноформы, но и почувствовать широкие дальнейшие перспективы звука в этом отношении, поскольку в современных условиях режиссер, создавая актуальное театрально-игровое пространство кинофильма, не ограничен никакими рамками – ни стилистическими, ни жанровыми, ни даже вкусовыми.

4.5. Интонационные игры в экранном пространстве

Вступая в область интонации как одного из аспектов языковых игр внутри художественного произведения, мы должны быть готовыми и *открытыми* к неявному (непрямому) высказыванию автора. Языковая игра – феномен многофункциональный: это и интеллектуальный диалог со зрителем, и ироническое сочувствие герою, и отстраненное *сверхпонимание* по отношению к экранной конкретике. Звук становится одним из важнейших факторов, дающих возможность кинопроизведению стать одновременно и более интеллектуальным, и более адекватным современному состоянию художественно-развитого сознания. Но надо сказать, что интонационные игры во многом основаны на национальной специфике, включающей массу исторических, социальных и бытовых особенностей жизни представителей определенной страны или региона, поэтому зрителям с другой ментальностью (даже владеющим языком, на котором создано произведение) бывает довольно сложно воспринять смысловые оттенки *чужого* интонационного высказывания. Поэтому в данном параграфе мы будем обращаться к примерам из области отечественного киноискусства.

Начиная, пожалуй, с конца 1960-х интонационность кинематографического слова приобрела особое значение в контексте меняющихся социально-политических реалий в стране. Верно найденная интонация, прекрасно

воспринималась российским зрителем на интуитивном уровне: считывался не только «текст», но и «подтекст», о чем свидетельствует множество многосмысленных афоризмов, «ушедших в народ» с экрана (например, из «Белого солнца пустыни», комедий Леонида Гайдая и пр.). Ближе к 1980-м необходимость в *понимании* значения интонации создается всей художественно-политической ситуацией. В этом смысле некоторые режиссеры виртуозно владели звуком в деле создания с его помощью многоуровневых смысловых образований в фильме.

В картине 1982 г. Георгия Данелия **«Слезы капали»** («грустной сказке» о современном чиновнике и, в общем, хорошем человеке Павле Ивановиче Васине, в глаз которого попал осколок зеркала злого тролля) композитор Гия Канчели, во-первых, убирает полноту музыкального звучания, широко используя *недоговоренность* скрипичных pizzicato, коротких вокальных попевок, *как бы* музыкальных шепотов, вздохов, «стука сердца» и т.п. Но главное: недоговоренность не развивается в хоть сколько-нибудь осмысленный текст; напротив, звук иссякает, показывая свою неспособность на серьезное *взрослое* высказывание: мы слышим все больше фальшивых нот и неумелой *как бы* ученической игры. Медленный ритм, заданный с самого начала, не меняется, оставаясь бесконечным (безразличным), как шарманка, сопровождением экранного действия. То есть композитор отказывается от «психологического» сопровождения сюжетных линий. В то же время режиссер допускает стилистические наслоения (не в силах, видимо, расстаться с идеалами 1960-х), когда, например, в эпизоде ухода Васина (актер Евгений Леонов) из дома вставляет полноценную песню на стихи Геннадия Шпаликова («Людей теряют только раз, И след теряя, не находят, А человек гостит у вас, прощается и в ночь уходит…»). Здесь происходит столкновение разных культурных кодов (характерно, что песню исполняет сам Георгий Данелия). Но можно сказать и по-другому: здесь происходит *встреча и расставание* разновременн*ы*х культурных кодов («сенсуализм» 1960-х и «интонационность» 1970–1980-х).

Еще один пример такого же рода: эпизод с угнанной подводой, перевозящей пианино, на котором случайным прохожим блестяще исполняется виртуозная джазовая композиция, а затем, со словами «Так любой может» (отсылка к Промокашке из **«Места встречи изменить нельзя»** Станислава Говорухина) к инструменту на подводу взбирается сам Васин и проникновенно исполняет «Лунную сонату» Бетховена (а это не отсылка ли к **«Чапаеву»**?). Абсурдный пафос ситуации разрешается комически, когда на той же подводе из-под рогожки появляется сонная помятая физиономия извозчика со словами «Эй, друг! Не шуми. Кругом люди» (как мы помним, игру полковника Бороздина в «Чапаеве» прерывает звук-выстрел упавшей швабры). Однако и здесь режиссер потакает своему поколенческому лиризму и плавно переводит «Лунную сонату» в грустную детскую закадровую песенку («Капли падают на крышу, дождь грибной идет…»), но здесь ее появление все-таки более сюжетно оправдано (осколок зеркала уже «выплакан» Васиным).

В фильме Данелия **«Кин-дза-дза»** (1986) Канчели уже не допускает стилистических отклонений и колебаний (лирический гуманизм родом из шестидесятых *как прямое высказывание* уже совершенно невозможен), музыка не только соответствует эстетике изображения, но и играет с разными сторонами его подтекста. Мы опять слышим довольно аскетичную, многократно повторяемую, ритмически не изменяемую, как бы «заторможенную» мелодику, но теперь уже нельзя сказать, что она лишена смысловой выразительности. Эта аскетичность – сдержанная усмешка мудрого ироника. Фальшь и пародия на музыкальное исполнительство теперь введены в кадр: двое землян поют перед чатланами «Мама, мама, что я буду делать… у меня нет теплого пальтишки…» (Вспомним, что время выхода фильма совпало с пиком популярности мальчиковой поп-группы «Ласковый май», исполнявшей гнусавым голосом ее солиста Юры Шатунова, по сути, вариации на ту же тему). Трагикомической кульминацией «космической одиссеи» становится момент разбивания старинной итальянской

скрипки, с которой юный грузин Гедеван носился по планете Кин-дза-дза как с яйцом Фаберже: катастрофа утери драгоценной (и чужой) вещи обращается в чудо спасения (внутри скрипки обнаруживается спичка – цена за пепелац, который только и может доставить Гедевана и Владимира Николаевича обратно на Землю).

Понятно, что Данелия и Канчели делают сатирическую комедию. Но попутно происходят важные изменения выразительных средств в плане *актуализации* художественного языка. Репризы героев все больше уходят в подтекст и эзопов язык, подразумевающий *понимание и сверхпонимание* зрителем оттенков смысла в контексте всей ситуации позднесоветской жизни. В «Кин-дза-дза» герою достаточно было просто сказать «Ку!» (или скорее «*Кю*!»), чтобы зритель понял мизансцену *правильно*. А в отношении музыки мы можем зафиксировать уже не как случайность, а как тенденцию – *снижение статуса* музыкального звука, выведение его из сакральной профессиональной области (*схождение со сцены*) и перевод его в новое качество – как инструмента общения внутри социальной группы (начало эпохи «выхода на поверхность» субкультур как одно из явных и быстрых проявлений начавшейся перестройки).

4.6. Звуковая ирония как авторское отношение к экранному действию

В фильмах отдельных российских режиссеров ирония как особое качество художественного языка проявилась гораздо раньше наступления «времени перемен». Ироничность высказывания – не только признак интеллектуального уровня режиссера, но и дар психологического «чувствования» времени и места возможного появления иронической интонации в фильме. Ирония оберегает авторское высказывание от слишком сильного давления «серьеза», позволяя в нужных местах хотя бы немного «приоткрыть клапаны». Конечно, это не означает, что все «серьезные» режиссеры обязаны где-нибудь в фильме

сыронизировать – это вопрос индивидуальной органики. Но некоторые приемы звуковых иронических «отступлений» в весьма серьезном разговоре становятся признаками авторского художественного языка, которые нельзя не отметить. Например, в фильмах Глеба Панфилова 1960–1970-х годов такими «ироническими отступлениями» становятся музыкально-танцевальные эпизоды, в которых на равных играют актерские лица и музыка Вадима Бибергана, композитора многих фильмов Панфилова. В картине **«В огне брода нет»** (1967) – это стилизованный «народный» наигрыш на гармошке Алёши Семёнова (усмехающееся лицо Михаила Кононова), на звук которого оборачивается девочка-мальчик Таня Тёткина (круглоглазое лицо Инны Чуриковой). В фильмах 1970-х памятны яркие иронично-гротескные «танцевальные номера»: в **«Начале»** (1970) Паша Строганова (Инна Чурикова) танцует с Аркадием (Леонид Куравлев), в **«Прошу слова»** (1975) Елизавета Уварова (Инна Чурикова) веселится с Сергеем (Николай Губенко), и даже в серьезной **«Теме»** (1979) нашлось местечко для танцевальных «па»: писатель Ким Есенин (Михаил Ульянов) кружит и вертит свою молодую любовницу Светлану (Наталья Селезнева).

В фильмах Киры Муратовой ирония над слишком большой серьезностью высказывания играет уже не эпизодическую роль. Ирония Муратовой – стилеобразующая, выражающая глубинную суть этого совершенно особенного режиссера, противостоящего любой догматике. Ирония над «миссионерством» некоторых режиссеров неоднократно высказывалась Муратовой в интервью[330]. Режиссер признавалась, что «…вообще разлюбила Большое Кино. Кино, где есть глобальные конструкции, которые как-то развиваются, разрешаются и в финале приводят к просветлению (или наоборот) … Никакие нравственные суждения и

[330] Например: «Мне всегда не нравилось в Тарковском то, что я должна была посмотреть его фильм дважды – для того чтобы отсечь те вещи, которые мне претят. Я не люблю, всегда не любила в нем его любование своим страданием» // *Десятерик Д.* Кира Муратова: «То, что называется «китч» или «безвкусица», мне не чуждо» // Искусство кино. 2005. №1.

глобальные выводы, на мой взгляд, вообще неправомерны в искусстве»[331]. Как отметила кинокритик Зара Абдуллаева, Муратова «проповедническому пафосу, мессианству в зоне предпочла изощренное игровое начало, капризную волю к утверждению своего ультрареального и визионерского искусства»[332].

Но, что еще более важно – Муратова относится с иронией и к собственному творчеству: вспомним комический (или сатирический?) эпизод из фильма **«Астенический синдром»** (1989), когда люди с шумом расходятся из кинотеатра после сеанса «авторского фильма» под безуспешные призывы ведущего остаться и поговорить о кино Германа, Сокурова, Муратовой… Ирония Муратовой находит яркое выражение и в звуковых решениях ее фильмов. В этом ей во многом помогал композитор Олег Каравайчук, исполнение которого на фортепиано собственных мелодий в ранних фильмах Муратовой отмечено, во-первых, импровизационным характером, а во-вторых, пренебрежением к «чистоте» исполнения, и, соответственно, звукозаписи: во время экранного действия (причем иногда действия достаточно серьезного, если судить только по видеоряду) мы слышим непопадание по клавишам, а иногда даже насмешливый голос самого Каравайчука (**«Короткие встречи»**, 1967; **«Долгие проводы»**, 1971), подпевающего самому себе во время исполнения[333]. Кроме того, Муратова не очень озабочена четкостью и членораздельностью произносимого актерами текста. Все это в фильме какого-нибудь другого режиссера было бы забраковано как неудавшийся дубль, однако в случае фильмов Муратовой такой звук

---

[331] Кира Муратова: Я разлюбила большое кино // Сеанс. №13.

[332] Абдуллаева З. Кира Муратова: Искусство кино. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С.8.

[333] Манера игры Каравайчука очень узнаваема и в фильмах других режиссеров. Например, в картине Ильи Авербаха **«Монолог»** (1972) мы слышим его «колотящий» по клавишам звук и необычный андрогинный голос. Но в общем контексте стиля Авербаха звуковое решение «Монолога» можно назвать рефлексивно-игровым, с преобладающим значением рефлексивной медитативности авторского слова.

становится частью ее эстетики. Вспомним хотя бы финал «Коротких встреч», когда молодая героиня фильма Надя, *не найдя себя* в городе, сервирует стол для свиданий (но *не для себя*), переобувается из туфель в резиновые сапоги, и, робко взяв из вазы апельсин (как атрибут *не ее* жизни), уезжает домой в деревню. Печальный, казалось бы, для девушки финал истории – и не удавшейся любви, и не состоявшейся *другой жизни*. Но что мы слышим при этом с экрана? Надины удаляющиеся шаги «подхватываются» игривым, нарочито небрежным фортепианным наигрышем Олега Каравайчука, переходящим в оркестровое звучание, которое уж никак не назовешь сочувственно-печальным.

Помимо авторской закадровой музыки, ирония Муратовой проявляется и в других звуковых возможностях. Так, в фильме **«Астенический синдром»** памятен образ школьной учительницы Ирины Павловны, персонажа с очень запоминающимся высоким профессионально-крикливым голосом (как раз тот случай, когда персонаж говорит в невероятно быстром темпе и в таком же невероятно высоком регистре, что затрудняет или вообще снимает задачу проникновения в смысл сказанного, но придает неповторимый колорит персонажу). К тому же Ирина Павловна имеет хобби – она играет на трубе. И здесь мы, как ни странно, встречаемся с примером «доброй» иронии Муратовой: она уводит пронзительно-неприятный, киксующий звук трубы (Ирина Павловна разучивает по нотам знаменитую мелодию «Strangers in the Night») за кадр и переводит его через звуковой наплыв в профессиональное, прекрасное исполнение Фрэнка Синатры, тем самым «поддерживая» свою несуразную героиню.

Ну и, конечно, говоря об «Астеническом синдроме», нельзя не вспомнить матерящуюся женщину в метро, слова которой заглушаются шумом поезда, но отлично «прочитываются» по губам (женщина прекращает сквернословить во время остановок поезда): режиссер жестко иронизирует над ханжеством и моральной «глухотой» зрителя.

Другой пример иронического звука Муратовой мы встречаем в фильме **«Настройщик»** (2004). И здесь уже можно говорить о довольно едкой иронии по отношению к чересчур догматичной философичности эстетики, в частности, Андрея Тарковского. В «Настройщике» очевидны аллюзийные отсылки к «Солярису», однако важные для Тарковского звукозрительные образы иронически «снижаются» или «опрокидываются» Муратовой. Так, главный герой «Настройщика» Андрей[334] (!) живет на чердаке, который он называет «Седьмое небо» («снижение» образа орбитальной станции), куда по узкой лестнице неуклюже взбираются и спускаются и он сам (параллель прибытию Криса на станцию), и его любовница Лина (ирония над «пришествием» Хари и ее «отправкой» со станции). Снаут в «Солярисе» приклеивал к вентилятору аккуратно разрезанные бумажные ленточки, шорох которых напоминал ему шелест листьев деревьев на Земле. В «Настройщике» к вентилятору беспорядочно привязаны рваные полоски бинта (их трепетание на ветру сопровождают атональные звуки музыки Валентина Сильвестрова). Здесь «бинтики», завязанные узлом на решетке вентилятора – это двойная ироническая аллюзия на Тарковского: гайки, завязанные в полоски бинта, как мы помним, бросали персонажи фильма «Сталкер» на пути к заветной Комнате Желаний.

«Кира вообще человек игры. Конечно, она провоцирует зрителя… У нее или нет контакта со зрителем, или есть, если он принимает правила игры. А я, принимая правила игры, не только принимая, но и любя их, точно знаю: если она меня не доводит, условно говоря, до пароксизма, то для меня ее картина не состоялась»[335]. Точнее, чем Майя Туровская, кажется, и не скажешь.

---

[334] Отметим, что исполнитель роли Андрея – Георгий Делиев, художественный руководитель, актер и режиссер ансамбля пантомимы и клоунады «Маски» (известной по комедийному телесериалу «Маски-шоу»), в прошлом – актер театра «Лицедеи» Вячеслава Полунина.

[335] Туровская М. «Низзя» // Абдуллаева З. Кира Муратова: Искусство кино. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 93.

4.7. Аудиовизуальный коллаж: художественная форма, игровая деятельность, авторское мировидение

Разговор о коллаже в отечественном кинематографе второй половины XX в. неизбежно центрируется вокруг личности Сергея Параджанова. Хотя нельзя не сказать о том, что коллажный принцип художественного решения кадра присутствует в фильмах и других режиссеров этого периода. Например, в фильме Сергея Юткевича **«Сюжет для небольшого рассказа»** (1969), посвященном событиям из жизни Антона Павловича Чехова (в том числе провалу первой постановки «Чайки»), мы видим действующих персонажей на фоне нарисованных интерьеров, или даже «фильм в фильме», когда зеркало на стене в трактире становится еще одним экраном. В стилистике фильма видны следы эстетики Фабрики эксцентрического актера (ФЭКС) 1920-х гг., одним из основателей которой, как известно, был Юткевич. Поэтому неслучайно и то, что в качестве музыкального оформления им была выбрана фортепианная стилизация игры тапера в немом кинематографе (вступительные титры предуведомляют: «За роялем композитор Родион Щедрин»). То есть, в отличие от изобразительной коллажности, звук был решен в эклектичном стиле квазинемого кино.

Относительно кинематографа Параджанова мы можем говорить о *другом видении звука*[336]. Изобразительная сторона коллажа в фильмах Параджанова представлена достаточно очевидно: плоскостная фактура кадра, статичная камера, фронтальные мизансцены создают ту *единую основу*, на которой выстраивается многообъектная изобразительная коллажная композиция. Начиная с фильма **«Цвет граната»** («Саят-Нова», 1968), такого рода образно-живописные композиции (наряду с его «натюрмортами») становятся отличительным

[336] Стилистическая сторона музыкальных решений фильмов Параджанова подробно проанализирована в статье Т.С. Сергеевой «Музыкальный мир фильмов С. Параджанова» // Искусствоведение. 2012. №2. URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-2/yazyki/515.html

признаком художественного языка режиссера и проанализированы киноведами достаточно подробно.

Со звуковой же стороной коллажа в кинематографе (не только Параджанова) дело обстоит несколько сложнее. Распространено употребление термина «звуковой коллаж», подразумевающего сосуществование в одном фильме самых различных жанрово-стилистических музыкально-звуковых явлений. В этом смысле термин «коллаж» практически сливается с понятием «эклектика». Эклектичное звуковое решение фильма – вообще не есть что-то особое, а, напротив, обычная для большинства фильмов практика, отвечающая специфике фильмотворчества. Коллажем такую звуковую эклектику тем более нельзя называть, поскольку разнородные звуковые фрагменты не даны в одновременном звучании, а следуют друг за другом согласно драматургии экранного действия, и в большинстве случаев со значительными временн*ы*ми интервалами. Часто звуковые явления в фильме имеют характер лишь намека, фрагмента звукового высказывания, звукового следа, не неся в себе законченного смысла. Возникает вопрос: что же тогда можно называть звуковым коллажем в кино?

Термин «коллаж» (от фр. *collage* – наклеивание, склейка), пришедший в кинематограф из изобразительного искусства, подразумевает «технический прием, который заключается во введении в произведение изобразительного искусства отличных от него по фактуре и цвету («контррельефных») предметов»[337]. Модернисты начала XX в. наклеивали разнофактурные предметы на *единую основу*, активизируя процесс эстетического восприятия арт-объекта в его симультанности. В «Лексиконе нонклассики» говорится даже о «революции приклеивания», произведенной коллажем в визуальных искусствах[338]. В

[337] Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989. URL: http://terme.ru/dictionary/706/word/kolazh (дата обращения 16.12.2015).

[338] Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. С.122.

постмодернизме коллаж переосмысливается в контексте постмодернистской картины мира – принципиально плюралистичной, предельно хаотичной и фрагментированной. Однако коллаж не теряет одной своей существенной черты – а именно, единовременности (или, по крайней мере, временн*о*й сжатости) его восприятия. Но как возможно осуществление коллажа – в особенности интересующего нас аудиовизуального коллажа – в кинематографе, имеющем специфическую продленную временн*у*ю природу?

Рассматривая как единую основу для коллажа в кино изобразительную «поверхность» кадра (кинофрагмента), на которую «накладывается» в данный момент некий фрагмент звучащей материи, мы не можем говорить о коллаже, поскольку у следующего звучащего фрагмента будет уже другая – следующая – «изобразительная основа». Если в качестве такой основы брать все кинопроизведение (изобразительный ряд) в целом, и рассматривать различные звучащие фрагменты на его фоне как одно коллажное полотно, то понятие «коллаж» уже преодолевает границы своего терминологического определения, поскольку как феномен не может быть «схвачен» в восприятии одномоментно, и в этом случае, думается, должен быть поставлен вопрос об уточнении понятия в применении к кинопроизведению как временн*о*му искусству.

Говоря о коллаже как о феномене, предполагающем одновременное существование различных объединенных фрагментов, в отношении его звуковой стороны мы сталкиваемся с вопросом: а возможен ли вообще такой коллаж в кино? Ведь мы знаем физиологические особенности человеческого слуха, способного воспринимать многозвучные соединения лишь до определенного предела, после которого все звуки сливаются в полном неразличении. Есть ли такие примеры в искусстве, в частности, в кинематографе? И здесь мы можем констатировать, что такие примеры есть, в том числе в кинематографе Сергея Параджанова.

В фильме **«Ашик-Кериб»** (1988) есть замечательный эпизод под названием «Смерть ашуга». Ашуг – бродячий певец и музыкант – по народному поверью, должен умереть в пути. Поэтому, когда старый ашуг оказывается при смерти, молодой ашуг помогает ему встать со смертного одра и, буквально подхватив на руки, ведет на большую караванную дорогу. Там, исполнив свою прощальную песню, ашуг испускает последний вздох. Его молодой ученик роет могилу и хоронит старика, заботливо уложив вокруг его тела игрушки и фрукты, сброшенные проезжими торговцами во время его пения в качестве подаяния. В это время за кадром (на еле слышном шумо-звуковом фоне, придающем некую отстраненную надмирность всему происходящему) звучит голос певца и мелодия, исполняемая на *сазе*[339] (инструмент ашуга). Через несколько секунд ее сменяет звук *тара*[340], исполняющего… «Ave Maria» Франца Шуберта. Еще через несколько секунд к нему присоединяется звонкий голос девочки, исполняющей сложные фиоритуры национальной азербайджанской мелодии. К этому прибавляется внутрикадровый звук бубенчиков на игрушках, которыми время от времени потрясывает молодой ашуг, перед тем как положить в могилу. Все это звучит одновременно, *в одном кадре*, составляя искомый аудиовизуальный коллаж. (Эпизод заканчивается добавлением еще одной «неслышимой» звуковой линии – молодой ашуг в кадре поет и играет на сазе последнюю, погребальную песню, но ее мы можем лишь *увидеть*). Заметим, что для его осуществления были соблюдены важные условия: а) каждая из вводимых звуковых линий является одноголосной; б) введение каждой партии разграничено по времени, в) все звуки звучат «однопланово», как бы «на одной плоскости», не создавая звуковой объем разными планами; г) не вводится речевая партия (текст вышел бы на первый план и нарушил «равновесие» и равноправие звуковых элементов коллажа).

[339] Саз – струнный щипковый музыкальный инструмент типа лютни с длинной шейкой, распространен среди народов Кавказа, Закавказья и Ближнего Востока.

[340] Тар – персидский струнный щипковый музыкальный инструмент типа лютни, имеет характерный 8-образный корпус из двух деревянных чаш.

Соблюдение этих условий дает время и возможность слушателю, во-первых, обратить внимание, воспринять и идентифицировать каждый звуковой пласт, а во-вторых, оценить мультикультурализм игровой эстетики и мировосприятия автора, соединившего именно эти звуковые линии на одной изобразительной основе.

Как еще один пример аудиовизуального коллажа можно привести эпизод «Молитва перед охотой» из более раннего фильма Параджанова **«Цвет граната»** («Саят-Нова», 1968). В этом эпизоде на фоне живописного горного пейзажа княжьи люди готовятся к поездке на охоту. Изобразительный ряд решен в традициях театрально-ритуализованного представления (замедленный внутрикадровый ритм, визуальные повторы), с добавлением художественных элементов, рожденных фантазией режиссера. В это время за кадром звучит старинное грузинское христианское песнопение предположительно X в. «Виноградная лоза» в исполнении мужского хора a capella на грузинском языке (заметим, что фильм посвящен армянскому поэту, жившему в XVIII в. и писавшему на трех языках – армянском, грузинском и турецком, что частично нашло отражение в речи фильма и даже в титрах). Через некоторое время на пение накладывается некий сначала непонятный звук, который можно идентифицировать и как звук ударного инструмента типа бубенцов, и как звук прядильного станка, и даже как усиленный звук часового механизма (позднее в кадре появится *беззвучное изображение* этого народного инструмента, напоминающего бубенчики). Учитывая то, что в фильме есть и изображение ковроткачества, и указания на особые отношения автора со временем-вечностью (в фильме нередко применяется прием прерывания и повтора уже начавшегося действия, в том числе, прервавшись после первых тактов, заново начинается хор «Виноградная лоза»), первоначальная «анонимность» этого звука добавляет смысловую многозначность в звуковое решение эпизода.

Обобщающий вопрос, возникающий в отношении аудиовизуального коллажа в творчестве Параджанова, сводится к следующему: было ли творение таких парадоксальных звуковых наложений на изобразительную «поверхность» экрана сознательным внедрением рациональных эстетических принципов, или мы, как теоретизирующие субъекты, пытаемся увидеть в некоем случайном звуковом событии осуществление художественной программы? Ответ, скорее всего, не может быть однозначным. С одной стороны, читая дневники, записи, интервью Параджанова, а также многочисленные свидетельства его современников, убеждаешься в том, что для режиссера эта сторона его творческой деятельности была продолжением Игры – многообразной творческой деятельности с визуальными и звуковыми объектами с единственной целью – творить Красоту. В этом смысле кажется, что звуковой коллаж в фильме был для Параджанова одним из случайных результатов интуитивной *игры в звуки*. А с другой стороны, по прошествии нескольких десятилетий после смерти режиссера, становится ясно, что, даже интуитивно найденные, звуковые решения оказались важными вехами в понимании не только возможностей звука в кинематографе, но и изменений, происходивших в творческом сознании художника второй половины XX в.

«Меня постоянно обвиняют в том, что я создаю красоту. Что каждый мой кадр можно поставить в раму, что так кино не снимают. Красота распространена в природе – многие проходят равнодушно мимо. Я прохожу неравнодушно. Вот и всё… Может, я действительно болею, как болеют ловцы жемчуга или искатели золота? Может, есть такая болезнь? …Я режиссер: учился у великих мастеров Савченко и Довженко. Оба они рисовали. Рисовал и Эйзенштейн. Поневоле и я начал рисовать, делать коллажи, стыковывать фигуры, искать какую-то пластику… Никакого чуда не происходит. Я ищу то, что лежит в природе. Это она помогает мне взять, зафиксировать, создать пластику и благоговеть перед ней…. Я убедился, что совершенное знание оправдывает любой вымысел. Я могу песенный материал превратить в действенный, а действенный – в песенный… Я

могу этнографический, религиозный материал перевести в обыденный, обиходный. Ибо в конце концов источник у них один и тот же. …Мне открывается другая система мышления, иные способы восприятия и отражения жизни. Это одна из возможностей уходить от стандарта, от сложившегося и привычного мира»[341].

Выводы к 4 Главе:

Игра есть внутренне присущее свойство человеческой деятельности, расширяющееся и усложняющееся в своем понимании в процессе исторического развития. Кинематограф есть особое пространство игровой деятельности, в котором игровые аудиовизуальные решения фильма приобретают двойственный характер «игры в игре».

Типологические признаки игрового типа аудиовизуальных решений:

– визуальный ряд: наличие внешне-выраженной *условности* (как принимаемых по умолчанию правил игры) в стиле драматургии, композиции и художественном решении кадра, в характерах и внешнем облике персонажей, элементы импровизации, *сценическое* оформление внутрикадрового музыкального исполнения как элемент театрализации;

– аудиальный ряд: *ролевое* искажение нормального голосового или музыкального звучания (изменение темпо-ритмических, динамических, акустических и тембровых характеристик), намеренное шаржирование, пародирование или «снижение» профессионального музыкального исполнения, наличие звуковых цитат, иронической интонации, музыкальное импровизирование.

---

[341] Параджанов С. Красота – моя болезнь // Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра. Сост. К.Д. Церетели. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2005. С. 118.

Глава 5. Остраненный тип[342]

5.1. Ментальные состояния как формы звукового мышления и восприятия

Звук получил в XX в. новое осмысление, прежде всего, в практике и теории музыкального искусства, начиная с творчества представителей «Новой венской школы» (Арнольд Шёнберг, Антон Веберн, Альбан Берг и др), пересмотревших все основные понятия классической музыки – звукоряд, тональность, форму и т.д. При этом сама музыка испытала на себе воздействие других сфер интеллектуальной человеческой деятельности, в том числе открытий из самых разных областей науки конца XIX – начала XX вв. (физика элементарных частиц, теория относительности), психологии (открытие структуры сознания, прежде всего бессознательного), других видов искусства (от танца до архитектуры), и конечно, философии (прежде всего, феноменологии и экзистенциализма). Можно сказать, что на осмысление звука на протяжении всего XX в. повлияла сама *потребность* в его осмыслении, вызванная осознанием колоссального расширения горизонта «умствующего взгляда», открытием *свободы* человеческих – познавательных и творческих – возможностей.

Неслучайно мышление о звуке в области современного музыкознания все чаще оперирует философскими категориями, выводящими узкоспециальный дискурс на уровень общекультурных значений. Известный музыковед, ныне ректор Московской государственной консерватории А.С. Соколов в своем исследовании «Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества» отметил это явление: «…Включение в музыковедческий лексикон понятий и терминов из смежных областей знания – явление глубоко закономерное. Оно

---

[342] Основные положения Главы 5 отражены в публикациях: Михеева Ю.В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М.: ВГИК, 2016; Михеева Ю.В. Музыкальный минимализм в кинематографе: метаморфозы времени и самоявление звука. Часть 1 // Вестник ВГИК. 2013. № 17. С.43 –51; Михеева Ю.В. Музыкальный минимализм в кинематографе: метаморфозы времени и самоявление звука. Часть 2 // Вестник ВГИК. 2013. № 18. С. 42–51; Михеева Ю.В. Особенности функционирования минималистской музыки в кино // Электронный научный журнал «Медиамузыка». № 4 (2015). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/4_5.html

предопределено самим характером вопросов, которые ставит перед собой современная наука. Глубоко закономерна и нарастающая потребность обращения в музыковедческих работах к философским категориям, то есть потребность выхода на такой уровень абстракции, который позволил бы с новых научных позиций системно представить даже самые трудносоотносимые феномены музыкального искусства»[343]. Не только мышление о музыке становится частью философского теоретизирования; сама музыка, по словам Теодора Адорно, становится мыслительным процессом, «объективированным в форму звукового феномена».

Открытая в XX в. (или, точнее, XX-ым веком) свобода мышления о звуке дала возможность появления таких направлений как алеаторика, сонорика, конкретная музыка и пр. Колоссальные возможности для воплощения самых смелых творческих идей дало появление и быстрое распространение электронных синтезаторов, стремительное развитие звукозаписывающей и звуковоспроизводящей техники, а с недавнего времени – и множество компьютерных программ, позволяющих практически любому пользователю почувствовать себя (а возможно, и стать) композитором.

Разнообразные внутренние изменения, происходившие на протяжении всего XX в. в разных областях деятельности человека, осмыслявших сущность звука, не могли не отразиться и на звуковых решениях фильма в новом искусстве кинематографа. Нетрадиционные подходы к музыкально-звуковому оформлению фильма стали частью творческого кинопроцесса не сразу: причиной тому были и объективные технологические условия определенного периода времени (изобретение и совершенствование звукозаписывающих и звуковоспроизводящих технологий), и собственно природа кинематографа как искусства в своей основе демократического, рассчитанного на широкие зрительские массы, не

[343] Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. С.5.

настроенные, по большей части, на расшифровку интеллектуальных звукозрительных конструкций в фильме.

С появлением авторского кинематографа «сложность» звука стала естественной составляющей «сложного» художественного языка автора (в обиходе отечественной кинокритики 1960-х гг. было понятие «трудный фильм»). Однако уже на заре звукового кинематографа музыка и звук стали предметом не только творческого эксперимента, но и философско-эстетического теоретизирования. С.М. Эйзенштейн, рассматривая тонфильм как новый этап развития киноискусства, включал в понятие «музыка» весь спектр эстетически осмысленных и оформленных звуковых проявлений: «Теперь, переходя к этапу монтажа в звуковом кино, мне прежде всего еще раз хотелось бы подчеркнуть один важнейший пункт. А именно: что музыка, понимаемая широко: и как слово, и как голос, и как звук вообще – является чем-то целиком новым и только со звуковым кино вступающим в кинематографию и что в предшествующих этапах кино мы вправе рассматривать своеобразной “предмузыкой” те элементы и черты, которые мы этап за этапом прослеживали». В сноске автор еще раз поясняет: «Я настаиваю на этом соотношении, а не на формуле “звук, широко понимаемый и как слово, и как голос, и как музыка”, ибо имею здесь дело не с акустическим феноменом (звук) и его разновидностями, а с по-разному художественно организованным эмоциональным проявлением в звучании. В этом смысле я и объединяю их под термином музыка»[344].

Среди многообразия новых явлений и теорий в звуковом мире XX в., для исследования аудиовизуальных решений современного кинематографа отедельный интерес представляет феномен «медитативной музыки», связанный с понятиями умственного сосредоточения, углубленного созерцания, особого психологического пребывания во вневременн*о*м духовном внутреннем

[344] Эйзенштейн С.М. Звук в кино как музыкальное движение // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 326.

пространстве. Признаки такого типа музыкального мышления проявились уже на рубеже XIX-XX вв. в творчестве Александра Скрябина, Клода Дебюсси, Мориса Равеля, Густава Малера и ряда других выдающихся музыкантов. Во многом на выработку нового музыкального языка повлиял интерес ряда из этих композиторов в музыке, философии и культуре Востока, однако не следует забывать, что и западно-европейская, и восточно-европейская культуры имеют свои традиции религиозно-философской духовно-созерцательной практики. Во всяком случае, один из источников современной тенденции транскультурализма в музыкально-звуковой области можно усмотреть во влиянии восточных культур на европейскую музыку еще начала XX в.

Развившись в последней трети XX в. в довольно представительное направление музыкального искусства, «медитативная музыка» выработала свою специфическую образность и терминологию, из области которой для нас важнейшим является понятие «статической композиции», характеризующейся отсутствием процессуальной драматургии, и связанные с ним временн*ы*е модусы звука: дление, становление, пребывание, погружение. При этом медитативная музыка объединяет очень разные в эстетическом и стилистическом отношении музыкальные явления. Как пишет М.В. Кузнецова, «статичные звуковые “миры” Д. Лигети и завораживающие “арабески” минималистов, эксперименты К. Штокхаузена и красочные пантеистические “полотна” В. Сильвестрова – множество имен и школ оказались объединенными идеей медитативности, связав в “гордиев узел” Восток и Запад, явление “новой сакральности” и дзен, интроспективное и лирико-созерцательное, постлюдию и музыкальную статику, созерцание, молитву и размышление»[345].

Предваряя дальнейший переход к представлению в этом контексте звука в аудиовизуальных решениях современного кинематографа, мы должны еще точнее

[345] Кузнецова М.В. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров. Автореферат дисс… канд. искусствоведения. М., 2007.

оговорить сущность заимствованного термина «медитативная музыка», соглашаясь с его пониманием в высказывании композитора Владимира Мартынова: «В наши дни слово “медитация” настолько скомпрометировано, что пользоваться им стало как-то не совсем прилично, однако в дальнейшем, несмотря на издержки в его употреблении, это слово будет взято нами на вооружение в качестве ключевого понятия, противостоящего понятиям переживания, выражения и изложения. Под медитацией мы будем подразумевать метод организации сознания, в процессе которого сознание очищается от помыслов-представлений. Поэтому, говоря о медитации, мы ни в коем случае не будем иметь в виду никаких религиозных, эзотерических и тем более экстрасенсорных практик»[346].

В кинематографе последних десятилетий можно найти немало примеров использования статичных (медитативных) музыкально-звуковых композиций в различных жанрах и видах киноискусства. Но своеобразие кинопроизведения состоит в том, что его аудиовизуальная природа неизбежно видоизменяет и визуальную, и звуковую стороны, участвующих в совместном смыслообразовании кинофрагмента. Медитативная музыка в кинопроизведении, в отличие от автономного концертного существования, не самодовлеет, но включается в процесс авторского режиссерского высказывания, становясь частью его (автора) киноэстетики. Учитывая включенность медитативной музыки в экранное пространство, мы уже не можем говорить о завершенности ее значения в ней самой: в кинопроизведении музыка, даже преисполненная собственным смыслом, является *относительным* феноменом, *способом отношения* автора к визуальному событию, характером выражения мысли или состояния автора *в отношении* визуальности (двойная субъективность закадрового звука). В большинстве случаев (как это можно понять из практики эстетической рецепции

[346] Мартынов В.И. Зона OPUS POSTH, или Рождение новой реальности. М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2011. С. 114.

современного киноискусства), медитативные звуковые фрагменты в отношении к визуальному наполнению кадра приобретают значение *остранения*, выражения особого статического состояния как эстетической *дистанцированности* от визуальной дискретности экрана.

Необходимость в кинопроизведении выразить мысль, которая не может найти другое выражение, в (музыкальном) звуке – есть устоявшееся мнение в кинотеории, но одновременно и тема, постоянно возвращающаяся в круг размышлений практиков и теоретиков киноискусства. В настоящей работе мы предпринимаем попытку актуализировать эту тему через акцентирование смысла слова «мысль». Чт*о* есть мысль, требующая выхода за пределы визуально-образного высказывания? Если принять за отправную точку размышления тезис о музыкально-звуковой составляющей кинопроизведения как проведении некой авторской мысли, то чт*о* вообще можно назвать мыслью? Почему музыкально-звуковые феномены современного кинематографа часто оставляют в непонимании смыслового высказывания, однако производят сильное чувственно-психологическое впечатление, практически заменяющее (замещающее) понимание смысла? Возможно, для понимания этих процессов стоит перейти от предустановки понимания *смыслового послания* автора – к (в отдельных случаях) восприятию *характера (осознанного) авторского проявления* в звуке, ощущению звукового *состояния*. В таких случаях звук не будет нуждаться в смысловых интерпретациях (в том числе переводе в *представимые* образы), но самим *фактом и местом* своего появления (или непроявления как *значимого отсутствия*) в фильме будет свидетельствовать о характере присутствия автора в фильме. Это фактическое самоустранение автора от явного смыслового *высказывания звуком*, но одновременно – *проявление в звуке*, через звук (или осмысленное незвучание). Этот феномен – одна из тенденций звукового решения фильма в современном (не только авторском) кинематографе, когда автор фактически «снимает» с себя задачу разработки многоуровневого пространства звуковой драматургии, предпочитая встать за легкотканую завесу звукового

остранения. Но это «опрощение в звуке» – мнимое. Звуковое остранение не имеет смысла, если не провоцирует новое видение, открытие *вновь и по-новому* привычных вещей.

5.2.Звуковое остранение и медитативные звуковые зоны в фильмах

Виктор Шкловский, введший понятие «остранение» в литературоведение, а через него – в общее искусствознание, поясняет смысл этого приема: «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как *видение, а не как узнавание*; приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно»*[347].

Звуковое остранение в кинематографе не есть самоустранение авторского высказывания как самоцель. Это его концептуальный жест – высветление (выделение, «приподнимание») визуального образа за счет «выровненного» (избавленного от необязательных звуковых подробностей) звукового фона, за счет *дистанцированности* авторского проявления в звуке. Следует отметить, что основная функциональная задача в создании остраненных аудиовизуальных решений ложится именно на звук фильма, на его внешне-выразительные и пространственно-акустические характеристики. Эта особенность тем более заметна, что часто остраняющие аудиовизуальные решения применяются в фильмах с весьма драматургически насыщенным визуальным рядом, с развитой психологией характеров действующих лиц.

---

[347] Манифесты «ОПОЯЗА». Виктор Шкловский. Искусство как прием. URL: http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html (дата обращения 08.11.2015 г.)

Начиная с последней трети XX в., тенденция остраняющего звукового решения фильма находит немало примеров. В некотором смысле остраняющие аудиовизуальные решения в авторском европейском кинематографе стали не только выражением эстетики автора, но художественным протестом против коммерческой «американизации» искусства кино: это направление представляет, например, немецкий режиссер Вим Вендерс. Остраненный звук в его *road-movies*[348], создаваемый статическими закадровыми музыкальными композициями, вводит зрителя в особое медитативное состояние, в «растянутое» время фильма, позволяющее *действительно* увидеть *негероев* фильмов Вендерса, проникнуть в их внутренний мир. Как пишет кинокритик А. Плахов, «Вендерсу точнее других удалось передать новый психологический климат 60-х годов, порожденный эмансипацией не только женщин, но и, прежде всего, мужчин. Которые перестали быть пленниками традиционных представлений о мужественности и получили возможность быть самими собой»[349]. В картине **«Алиса в городах»** (1974) эти медитативные состояния создаются с помощью музыки немецкой краут-рок-группы[350] «Can»; в фильме **«Париж, Техас»** (1984) так же статично звучит электрогитара известного американского музыканта Рая Кудера (Ryland Peter Cooder), впоследствии ставшего также соавтором Вендерса и одним из действующих лиц его документального фильма **«Клуб Буэна Виста»** (1999) о кубинских музыкантах.

В контексте данного раздела работы нельзя не обратиться и к творчеству Вернера Херцога. Остраняющий звук можно услышать как в игровых, так и в документальных (от **«Фаты Морганы»,** 1970 до **«Пещеры забытых снов»**, 2010)

---

[348] Название «Road-Movie» носит и созданная Вендерсом кинокомпания.

[349] Плахов, А.С. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: Аквилон, 1999. URL: http://yanko.lib.ru/books/cinema/plahov33.htm

[350] Краут-рок – направление в рок-музыке Западной Германии конца 1960-х – начала 1970-х гг. Для краут-рока характерно соединение рок-музыки с электронной обработкой звука, а также использование элементов этники и музыкального минимализма. Краут-рок дал импульс для дальнейшего развития элетронной музыки и эмбиента.

фильмах немецкого режиссера, мастерство которого в создании уникальных аудиовизуальных решений проявилось в обеих экранных формах на одинаково высоком уровне. Одним из первых выдающихся явлений в плане аудиовизуального решения стал фильм **«Агирре, гнев божий»** (1972), музыку к которому записывала легендарная немецкая краут-рок группа «Popol Vuh». Группа была создана в 1969 г. и названа в честь эпоса народности киче (майя). Основателем и бессменным лидером «Popol Vuh» был Флориан Фрике, талантливый пианист и клавишник, после смерти которого в 2001 г. группа распалась. Название коллектива, и главным образом, личные устремления его лидера, всю жизнь интересовавшегося различными духовными практиками, философской литературой, этнической музыкой, различными национальными культурами – предопределили его художественные ориентиры и особенности творческого почерка. Для фильма Херцога «Агирре, гнев божий», рассказывающего полную кровавых трагических событий историю XVI в. о поисках Эльдорадо испанской экспедицией, Флориан Фрике записал очень запоминающуюся электронную эмбиентную композицию, при этом им был использован «голосовой орг*а*н», имитирующий звучание женских и мужских голосов хора (вокализы без слов), звучащего как бы в далекой пространственной перспективе. Если учесть то, что художественный язык Херцога отличается маргинальностью в выборе героев и сюжетов, а также крайним радикализмом в показе реалистичных, а иногда натуралистичных подробностей (что иногда приводило к трагедиям из-за жестоких условий съемки), то остраняющая музыка «Popol Vuh» звучит вдвойне необычно, придавая всему фильму некий метафизический ореол.

Однако довольно часто звуковое остранение используется наряду с выразительными средствами других аудиовизуальных решений, образуя в итоге смешанный аудиовизуальный тип. В картине Вернера Херцога **«Фицкарральдо»** (1982), снимавшегося с перерывами несколько лет из-за невероятно сложного для воплощения замысла автора, также звучат электронные композиции «Popol Vuh»,

но с более заметными этническими интонациями, напоминающими, как ни странно, индийскую национальную музыку, хотя действие фильма происходит в Латинской Америке, на берегах Амазонки, в начале XX в. Главный герой картины Брайан Суини Фитцджеральд, мелкий предприниматель, которого местные зовут Фицкарральдо (как и Агирре, эту роль исполняет скандально известный благодаря своему буйному нраву актер Клаус Кински), является ярым фанатом оперной музыки вообще и божественного голоса Энрико Карузо, в частности. Задумав безумное предприятие – строительство оперного театра посреди джунглей на берегу Амазонки, Фицкарральдо несмотря ни на что идет к своей цели, преодолевая (вместе с постановщиками фильма) немыслимые препятствия на этом пути. В достижении мечты ему помогает, в том числе, граммофон с записью самых знаменитых оперных арий в исполнении его кумира – Карузо: так, Фицкарральдо заводит граммофон на верхней палубе своего корабля, идущего вдоль диких берегов Амазонки, с целью усмирить дикий нрав и расположить к себе местных обитателей-индейцев. И это ему удается. В фильме вообще много классической оперной музыки (из опер Рихарда Штрауса, Джузеппе Верди, Винченцо Беллини, Джакомо Пуччини, Гаэтано Доницетти и др.). Особенно эффектно звучит оперный фрагмент во время бешеного «танца» корабля в сильнейшем речном водовороте, сопровождаемого ударами и разворотами корпуса, при этом звукорежиссер добился абсолютного совпадения кульминационных акцентов в музыке и видеоряде. То есть можно сказать, что в «Фицкарральдо» мы имеем дело со смешанным чувственно-остраненным типом аудиовизуального решения, но в данном конкретном случае во многом это решение вынужденно-предопределенное, поскольку продиктовано особенностями «музыкальной линии» сюжета.

Со смешанным типом аудиовизуального решения с применением остраняющего звука мы встречаемся и в картине Терренса Малика **«Тонкая красная линия»** (1998). Фильм построен на трагическом сюжете из истории Второй мировой войны – сражении американских пехотинцев с японскими

войсками за Гуадалканал. Визуальный ряд насыщен реалистическими, а порой очень натуралистическими, шокирующими подробностями этой кровавой бойни. При этом музыкальное сопровождение (композитор Ханс Циммер) представляет собой ровный, лишенный ритма звуковой фон, больше напоминающий гул, изредка усиливающийся динамически. Подобие мелодии, иногда различаемой в общем гомогенном звуковом фоне, ограничивается двумя-тремя нотами. Однако в звуковой партитуре картины присутствует вторая линия – постоянно возникающий закадровый (внутренний) монолог героя, характер произнесения которого, а главное – смысл того, что говорится, направленность мышления отсылают нас уже к *рефлексивному* типу звукового решения: «Интересно, каким буду я перед смертью?», «Это великое зло. Как оно попало в этот мир?», «Возможно, у человечества одна душа на всех»... К этому же можно добавить и содержание некоторых внутрикадровых диалогов: командир отряда (актер Шон Пенн) говорит подчиненному: «В этом мире человек, как таковой, ничего не значит. А другого мира у нас нет» (такого рода разговоров в фильме несколько). Кроме того, в визуальном ряду регулярно появляются флэш-беки и объекты-символы, позволяющие интерпретировать их как проявления *трансцендентальной* направленности рефлексии автора: солнечный луч, проглядывающий сквозь кроны деревьев (архетипический кадр в фильмах Малика); птенчик, вылупляющийся из яйца посреди кровавого боя; травинка или лист, снятые крупным планом и т.д. Добавим, что в саундтреке картины использованы фрагменты музыкальных произведений, названия которых говорят сами за себя: «Annum per Annum» (органная месса «Из года в год») Арво Пярта; Часть 7 «In Paradisum» («В Раю») из «Реквиема» Габриэля Форе; «The Unanswered Question» («Вопрос, оставшийся без ответа») Чарльза Айвза. Все вышеперечисленное дает нам основание отнести аудиовизуальное решение фильма к смешанному остраненно-рефлексивно-трансцендентальному типу.

К смешанному типу с преобладающим значением звукового остранения относятся и аудиовизуальные решения фильмов знакового режиссера рубежа

столетий – американца Пола Томаса Андерсона. Его фильм **«Магнолия»** (1999) впечатлил многих зрителей своей сложносочиненной формальной структурой: в картине причудливо переплетаются около десятка сюжетных линий – истории шоумена, наркоманки, телеведущего, полицейского, мальчика-вундеркинда, мужчины – бывшего вундеркинда… Эти люди играют *в жизни* роли, которые их измучили, они глубоко несчастны сами, и в то же время все они являются причиной несчастья своих близких. Музыка, почти постоянно звучащая в фильме (композитор Джон Брайон) – своим ровным внеэмоциональным ритмом остраняет действие, некоторым образом «защищая» зрителя от прямого и непосредственного, болезненного переживания драматических, а иногда трагических событий. И в то же время именно музыка объединяет все сюжетные линии и *высветляет* главную идею – не о том, что все в жизни взаимосвязано и неслучайно (как об этом прямо заявляется в прологе картины), а о том, что все люди равны в своей ранимости и печали, и иногда самое трудное – понять и простить, в том числе и себя самого (особенность остраняющего звука в том, что он *высветляет* событие или идею фильма, но *не проникает* в их глубинную сущность, что происходит при феноменологическом подходе).

В 2007 г. Андерсон снял свой шедевр, удостоенный множества наград – фильм, названный цитатой из книги Библии «Исход»: **«There Will Be Blood» –** «И будет кровь» (в русском переводе он получил название **«Нефть»).** Саундтрек к фильму представляет собой интересное смешение остраняющих и чувственно-изоморфных музыкальных фрагментов. Композитор – Джонни Гринвуд, гитарист рок-группы Radiohead – создал впечатляющие статичные электронные композиции, звучащие весьма неожиданно на фоне гиперреалистичного, насыщенного действием визуального ряда. Но не менее неожиданно в экранное пространство врывается и знаменитое Allegro giocoso – 3-я часть Концерта для скрипки с оркестром D-dur Иоганнеса Брамса (в темпераментном исполнении Анны-Софии Муттер и оркестра под управлением Герберта фон Караяна): мощные звуки оркестра «взрывают» акустическое пространство в момент начала

бурения нефти на новой скважине (главный герой Дэниел Плэйнвью в исполнении актера Дэниела Дэй-Льюиса «благословляет» работу вышки, отстранив от этого ритуала местного проповедника Элая). Второй раз эта же бравурная музыка прозвучит в самом финале, когда Дэниэл убьет деревянной кеглей того же Элая (заставив перед тем признаться в своем лжепророчестве) и скажет слуге: «Я закончил».

В фильме еще одного представителя американского независимого кино Джима Джармуша **«Мертвец»** (1995) музыкальное сопровождение сведено к медитативно-статичным электрогитарным композициям известного рок-музыканта Нила Янга, причем большинство из них было им сымпровизировано. Сюжет фильма, формально связанный с путешествием по Дикому Западу молодого счетовода из Кливленда Уильяма Блэйка (знаковое имя дано герою неспроста) в поисках работы. Однако реалистическая трактовка сюжета не может быть однозначной именно вследствие аудиовизуального решения фильма. Постоянно возникающие затемнения в кадре указывают на возможность понимания картины как виде*н*ия или сна главного героя, и даже на возможность толкования как «потустороннего» путешествия персонажа актера Джонни Деппа. Именно в моменты затемнений в кадре всегда начинают звучать в своеобразной неустойчивой динамике (усиления и ослабления, как это бывает в полусонном или болезненном состоянии воспринимающего сознания) гитарные аккорды Нила Янга. Иногда затемнения заменяются картиной неестественно яркого, в огромных звездах ночного звездного неба или ночного же мистического камлания еще одного героя картины – индейца Никто. Под эту же музыку Никто отправляет Блэйка в последний путь по огромной реке на каноэ (знаковое действие «перевозчика душ» во многих мифологиях), сказав, что его душа отправляется туда, откуда пришла…

Тенденция звуковой (ритмической и мелодической) минимализации (не путать с музыкальным минимализмом) как способе авторского остранения – находит отражение и в творчестве новых поколений российских режиссеров.

Некоторые из них работают в довольно жесткой стилистике, и, соответственно, их фильмы почти полностью лишены звукового оформления: закадровое звучание часто уходит во внешне-содержательно «ослабленные» эпизоды, например, эпизоды дороги. Эти режиссеры своими работами как бы утверждают самодостаточность «визуальной антропологии», смело представляя зрителю звуково «обнаженный» кадр.

Так происходит в фильме Василия Сигарева **«Волчок»** (2009), потрясшем многих зрителей беспощадными подробностями истории о маленькой девочке, беззаветно любившей свою страшную (во всех отношениях) мать-проститутку, и погибшей, потому что жизни у нее все равно бы не было. И только на последних трагических кадрах фильма, в котором полностью отсутствует закадровая музыка, мы слышим жуткую колыбельную: «Баю-баюшки-баю, не ложися на краю/ Придет серенький волчок и утащит во лесок…» И поет ее не мать, укачивающая свое несчастное дитя, а *остраненный голос мужчины, Отца*, которого никогда не было в жизни маленькой девочки-Волчка, но к которому она ушла теперь навсегда…

В своем следующем, не менее потрясающем показом страшной действительности фильме **«Жить»** (2011) Сигарев несколько смягчается в звуковом отношении. В эпизодах визуально-ритмически относительно спокойных, но наполненных до краев внутренне переживаемым человеческим отчаянием, начинает звучать негромкая электронно-гитарная музыка (композитор и исполнитель Павел Додонов) – всего один аккорд, три звука, которые «спасают» зрительскую психику от жестокости внутрикадровой действительности, но одновременно приводят, через медитативное остранение, к ощущению сверхсмысла человеческой трагедии. Этот музыкальный фон «включается», когда дошедшая до предела отчаяния мать выкапывает из могилы своих только что похороненных дочек-близняшек («Им же там холодно»), а потом кончает с собой, взорвав газ в доме. Когда главная героиня «Гришка» (актриса Яна Троянова),

потерявшая в бандитской драке своего возлюбленного Антона (которого она называет «Мама»), в бессильном отчаянии, все быстрее и быстрее, идет «в никуда» по вагонам электрички, в которой и случилась трагедия, и вдруг «оседает» на скамейку и начинает кричать: «Мама! Мама! Мамочка!»...» Но мы не услышим этих слов, а только увидим, прочитаем по губам. В фильме Элема Климова «Прощание» крик «Мама!» персонажа, затопившего родную деревню, как мы помним, заглушался непереносимой (выражающей, *берущей на себя* человеческое отчаяние) музыкой Шнитке. В фильме Сигарева крик «Мама!» героини тоже закадрово заглушается, но музыка не берет на себя ее боль. Электронный, иномирный звук гитары оставляет нас в состоянии остраненного в*и*дения трагедии, выводящего ее суть за пределы физического переживания.

Фильм Бориса Хлебникова и Алексея Попогребского **«Коктебель»** (2003) – рассказ о путешествии (похожем скорее на побег) отца с сыном[351] в Коктебель – также практически полностью закадрово обеззвучен на протяжении первых двух третей экранного времени[352]. Аскетичное музыкальное сопровождение появляется только в поворотной точке сюжета, когда Мальчик понимает, что они с Отцом все-таки не доберутся до теплого Коктебеля, в небе над которым парит альбатрос (Отец принимает решение остаться у приютившей их по пути женщины). Тогда мальчик, вдоволь выплакавшись, решает идти в Коктебель один. А наше сочувствие к нему как бы «приподнимается» прозрачными фортепианными наигрышами из «Детских песен» американского джазового пианиста и композитора Чика Кориа (Armando Anthony «Chick» Corea). Вообще название его альбома «Children’s Songs» (1984) вернее было бы понимать не как «Детские песни», а «Песни детей», поскольку они, конечно, не предназначены ни для

[351] Характерно, что в один год с «Коктебелем» вышли еще два фильма с похожей сюжетной и смысловой основой: «Отец и сын» А. Сокурова и «Возвращение» А. Звягинцева.

[352] Об остраненной позиции авторов свидетельствует и неоднократно примененный в фильме метод съемки, по выражению Хлебникова, «забытой камерой», когда кадр «оживляется» объектами, которые как бы случайно попадают в поле зрения неподвижного объектива.

детского прослушивания, ни для детского исполнения. В аннотации к диску Чик Кориа писал о том, что стремился в этих пьесах музыкально показать и передать непосредственность простоты, как настоящей красоты, заключенной в душе каждого ребенка. В этом смысле *сущностно* альбом приближается к евангельскому: «Будьте как дети». В фильме есть один кадр, который передает это ощущение детской чистоты с необыкновенной пронзительностью: мальчик, оказавшийся во время своего блуждания по степи среди стада пасущихся баранов, протягивает руку к животному и легонько гладит его – Маленький Принц и Барашек… Когда Отец в последнем кадре фильма присоединяется к своему Сыну, одиноко сидящему на морском пирсе (в реальной ли жизни они все-таки нашли друг друга? После запускания мальчиком птицы в небо и *белого кадра* финал приобретает неоднозначный смысл), мы понимаем, что главное (наверное, и благодаря *такой* музыке) свершилось: ведь решение «*быть*» человек должен принять сам.

Таким образом, феноменологически звуковое остранение может быть выражено очень разными способами – от почти полного незвучания до весьма сложносочиненного звукового материала, в разном стилевом и жанровом исполнении (фолк, поп, рок, джаз и т.д.). Общим остается смысл этого остранения – максимальное удаление авторской эмпатии (выражаемой в звуке) и избегание шаблонного чувственного аудиовизуального изоморфизма с целью высветления визуальных образов (*«видение, а не узнавание»*). Но чаще мы имеем дело не с тотальным звуковым остранением в фильме, а фрагментарными случаями вхождения и *пребывания* в своего рода *медитативных звуковых зонах*, дающих возможность (в том числе временн*ую*) зрителю снять сильнейшее напряжение чувственного переживания (рекреационная функция) и одновременно ощутить некий сверхсмысл происходящего. Этот прием широко используется в современном жанровом кино, особенно эффектно – в батальных сценах различных исторических эпосов и пеплумов, когда *вдруг*, среди насыщенной звуковой полифонии кровавой бойни, мы окунаемся в тишину и слышим (как в

«Трое» реж. Вольфганга Петерсена, 2004) лишь печальный женский вокал или (как в **«Гладиаторе»** реж. Ридли Скотта, 2000) звук дудука (при этом изображение часто переходит в рапид, но может и не меняться ритмически), придающие экранному действию метафизический смысл.

В отечественном кино такой подход можно увидеть, например, в произведениях Никиты Михалкова последних лет. В фильме 2010 г. **«Утомленные солнцем-2. Предстояние»** в эпизоде уничтожения немецкими истребителями баржи Красного Креста, насыщенное симфоническое сопровождение переходит в медитативное «затишье», когда раненые и убитые тонут (съемка в рапиде под водой). Но и в менее напряженных сюжетно случаях медитативные звуковые зоны играют существенную роль: в фильме Вадима Абдрашитова **«Охота на лис»** (1980) эпизод игры в волейбол заключенными колонии сопровождается электронной «космической» музыкой Эдуарда Артемьева. Мы видим беззаботную радость на молодых, веселых лицах парней (ритм визуального ряда не изменен) – но одновременно, находясь, благодаря музыке, в состоянии «надвидения» ситуации, представляем, *какая* жизнь была и еще предстоит большинству из этих оступившихся…

Но остранение – прием, который при определенных условиях может сыграть в восприятии фильма и неоднозначную роль. Особенно наглядно «сомнительность» звукового остранения проявляется, когда сюжет фильма основан на событиях или явлениях, которые несут в себе очень значимые (бытийные) для человека или даже для целого народа смыслы. Это может быть, в частности, экранное воплощение трагических событий истории, вживленных в память многих поколений и ставших своего рода «коллективным бессознательным». В этом случае отсутствие авторской эмпатии может вызвать непонимание и даже неприятие зрителей. Так, в фильме Федора Бондарчука **«Сталинград»** (2013) фоном на протяжении всего действия звучит музыка американского кинокомпозитора итальянского происхождения Анджело Бадаламенти, известного по работе с Дэвидом Линчем. Вокальные эпизоды музыкальной

партитуры исполнила оперная прима Анна Нетребко. В финале картины звучит песня российской рок-звезды Земфиры. Заметим, что все персоны, «причастные» к музыкальной фонограмме фильме, имеют «культовый» статус, вокруг каждой есть ореол «легенды». Думается, это не случайно: режиссер не только хотел пригласить лучших (и самых дорогих) исполнителей в свой фильм; вместе со стилевыми особенностями музыкального сопровождения фильма «легендарность» авторов и исполнителей музыки «играет» на создание *«фильма-мифа»*, иносказательного изображения одного из самых страшных событий Великой Отечественной войны. Ровная по динамике, красиво-остраненная, внеэмоциональная симфоническая музыка Бадаламенти выступает в роли инструмента в руках сказителя (как гусли у Садко), а весь сюжет (во многом благодаря музыке, но в не меньшей степени – из-за слишком явного компьютерного способа визуализации действия, практически сращивающего фильм с видеоигрой) обращается в миф, о котором, как в известной песне-марше братьев Покрасс, «былинники речистые ведут рассказ»: за кадром звучит голос самого Бондарчука – «сказителя», а собственно сюжет является «страшной сказкой», которую главный герой – спасатель МЧС *как бы* рассказывает *немецкой* девочке, найденной им под завалами после землетрясения.

В этом смысле традиционные (эмпатические) способы музыкального оформления фильмов подобного содержания находят гораздо более теплый прием у зрителей. Музыка Алексея Рыбникова в фильме Николая Лебедева **«Звезда»** (2002), Эдуарда Артемьева в фильме Никиты Михалкова **«Солнечный удар»** (2014), при всей традиционности подхода, производит сильное и незабываемое эмоциональное воздействие на зрителя, особенно в финалах этих картин. И это та традиция, которую не хочется терять.

Иногда звуковое остранение есть результат творческой эволюции автора, изменения его мировосприятия и даже «усталости взгляда». Так, одну из последних картин Алексея Балабанова **«Кочегар»** (2010) некоторые кинокритики упрекали в засилье однообразной примитивной гитарной поп-музыки Валерия

Дидюли (звуковое остранение), что было странно для режиссера – адепта и пропагандиста русского рока в постсоветском кино (**«Брат»,** 1997; **«Брат 2»,** 2000). В своих предыдущих картинах Балабанов воплощал вполне чувственно-изоморфные, очень выразительные, разнообразные звукозрительные концепции (музыка, даже закадровая, в более ранних картинах режиссера – **«Про уродов и людей»,** 1998; **«Груз-200»,** 2007; **«Морфий»,** 2008 – как бы «срасталась» с временн*ы*м пространством экранного действия). Но в случае «Кочегара» многие не заметили главного: Дидюля был «человек с гитарой» – одинокий и печальный, *нужный* фильму, выражающий *позднего* Балабанова (еще одно подтверждение того, что эстетика автора не может рассматриваться как *ставшее*). Легкие «фоновые» гитарные переборы (фактически звук гитары, как и сам ее образ, становится лейт-тембром последних картин Балабанова) эмоционально контрапунктируют со страшным сюжетным действием (остраненный звук как *метаконтрапункт* по отношению ко *всему* действию фильма). Но еще важнее другое: на протяжении всего фильма, начиная с вступительных титров, музыка часто перекрывает диалоги, вводя зрителя в состояние трагической «оглушенности» (выражение *антиотношения* автора к смыслу визуального ряда) и, конечно, перекликаясь с многосмысленной темой *контуженности* главного героя – якута Ивана Матвеевича Скрябина, Героя Советского Союза, доживающего свой век кочегаром топки, в которой сгорают тела жертв беспредела 1990-х, в том числе и его собственная дочь.

В последнем фильма Балабанова **«Я тоже хочу»** (2012) *остраненным фоном* звучит музыка Леонида Федорова – лидера рок-группы «АукцЫон», а одну из главных ролей – Музыканта – исполняет один из главных участников той же группы Олег Гаркуша. И мы опять слышим *слово* – как скоро будет ясно, последнее слово *автора* – из песни Федорова «Весна»:

Горе выпил до дна,/Завтра будет война, /Отпевая весну /Сын ушёл на войну. /Ночь над нами, как чай, /Чайкой в небе печаль, /Ты не отвечай…

А потом: *Я иду, дышу,/Я иду, дышу,/Я иду, ды…*

Конечно, сюжет фильма – путь Бандита, Музыканта, Алкоголика и Проститутки к «Колокольне Счастья» вызывает неизбежную аллюзию на «Сталкера» Андрея Тарковского (путь Сталкера, Профессора и Писателя к заветной «комнате желаний»). А фраза-рефрен фильма «Я тоже хочу счастья» – перекликается с предсмертными словами героя фильма Тарковского «Зеркало» – «Я просто хотел быть счастливым…»

Весной – 18 мая следующего 2013 года – Балабанов уйдет из жизни (за три дня до смерти он допишет сценарий *«Мой брат умер»*). А в 2014 г. режиссер Юрий Быков снимет фильм **«Дурак»** (о Дмитрии Никитине, герое-сантехнике, бросившемуся спасать людей, не желающих спасаться), посвятив его Алексею Балабанову. И мы опять увидим *тот самый* длинный проход главного героя. И услышим «Спокойную ночь» Виктора Цоя:

Крыши домов дрожат под тяжестью дней,

Небесный пастух пасет облака.

Город стреляет в ночь дробью огней,

Но ночь сильней, ее власть велика.

Тем, кто ложится спать – спокойного сна. Спокойная ночь.

Тем, кто ложится спать – спокойного сна. Спокойная ночь.

Герой фильма Быкова в последнем кадре умирает в той же позе человеческого зародыша, в которой «умер» Балабанов в роли Кинорежиссера в своем последнем фильме. Конечно, музыка Цоя здесь – такой же оммаж ушедшему мастеру.

5.3.Музыкальный минимализм как особый тип художественного мышления

Особое место в остраняющем звуковом решении фильмов занимает музыкальный минимализм. Ставший популярным способом закадрового оформления кинофильмов не только авторского, но и жанрового кинематографа (в основном психологических драм), музыкальный минимализм выявил ряд своих привлекательных сторон для кинематографистов, в числе которых – внутренняя, интуитивно ощущаемая зрителем «интересность» при внешней простоте формы, а также транскультурная составляющая, позволяющая решать эстетические задачи самого разного свойства. Для понимания причин популярности этого направления стоит более подробно проанализировать природу этого явления.

Как направление в искусстве минимализм возник в художественной культуре США в 1950–1960-х гг. и стал известен как Minimal Art. В музыкальном искусстве во главе минималистического направления стоял Джон Кейдж, творчество которого противостояло акустической усложненности музыкального авангарда 1950-х (в первую очередь сериализма). Но минимализм не только противопоставил себя внутренней структурной сложности предшествующих направлений, но и разрушал представление о музыкальной композиции как целом, внутренне завершенном и логически упорядоченном пространстве, наделив сущностным значением (самозначимостью) не только простейший музыкальный элемент – отдельный звук, но даже тишину.

Музыкальный минимализм как явление художественной культуры второй половины XX в. достаточно подробно изучен как в зарубежном, так и в отечественном музыковедении. В России известны теоретические исследования П. Поспелова[353], А. Кром[354], И. Двужильной[355] и других музыковедов творчества

[353] Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная Академия. 1992. №4.

[354] Кром А.Е. Музыкальный минимализм в контексте американского искусства XX в. Н.Новгород: Издательский салон, 2010.

как зарубежных «мэтров» этого направления (Джона Кейджа, Стива Райха, Филипа Гласса и пр.), так и отечественных (Владимира Мартынова, Сергея Загния, Антона Батагова и др.). Теоретики-музыковеды в своих статьях и монографиях, конечно, не могли обойти вниманием факт присутствия минималистской музыки и в кинематографе, однако эта область, как периферийная по отношению к собственно музыковедческой тематике, не подвергалась исследователями глубокому теоретическому анализу в аспекте влияния минимализма на эстетику фильма. Даже в статье Д.П. Ухова «Что надо знать кинематографистам о минимализме?»[356] речь идет именно о музыкальной специфике минимализма, практически без выводов в визуальную сферу: упоминается музыка Эрика Сати к «Антракту» Рене Клера, второй раз кино вспоминается при имени Майкла Наймана, своеобразное «необарочное» звучание музыки которого, по словам автора, «известно по фильмам Питера Гринуэя», третье упоминание кинематографа - в последних строках статьи – в информации об озвучании (точнее было бы, сценическо-звуковом оформлении) Филипом Глассом двух фильмов Жана Кокто (каких – не уточняется. Имеются в виду, скорее всего, «Красавица и чудовище», 1946, и «Орфей», 1949).

В опубликованной одновременно с работой Ухова статье В.А. Эшпая «Нулевая степень письма», или Еще раз о минимализме»[357] происходит некоторое смешение объектов анализа: здесь рассматривается и музыкальный минимализм в кинопроизведении (музыка Филипа Гласса к документальному циклу «Каци» Годфри Реджио), но гораздо больше внимания уделяется *минимализму как стилистическому принципу собственно киноязыка* некоторых режиссеров

---

[355] Двужильная И.Ф. Американский музыкальный минимализм. Минск: Издатель А.Н. Вараксин, 2010.

[356] Ухов Д.П. Что надо знать кинематографистам о минимализме? // Киноведческие записки. 1995. №26. С.133–143.

[357] Эшпай В.А. «Нулевая степень письма», или Еще раз о минимализме// Киноведческие записки. 1995. №26. С.144–146.

(Дрейер, Брессон, Антониони, Джармуш, Олтман). То есть речь идет о *параллелях* в художественной практике музыки и кинематографа, выявляемых автором.

Но что же происходит с самим эстетическим пространством кинопроизведения, в которое «вживляется» минималистская музыка? Как изменяются его пространственно-временн*ы*е характеристики, влияющие на зрительское восприятие смысла фильма? Почему современные композиторы-минималисты снова и снова возвращаются к озвучанию немых кинокартин и переозвучанию старых звуковых кинолент? Для понимания этого необходимо разобраться в онтологии и феноменологии минимализма, в его философских истоках и эстетических принципах, и главное – проанализировать сами фильмы.

Практически все исследователи музыкального минимализма признают его одним из наиболее философски фундированных среди современных ему художественных течений. Композиторы-минималисты имеют не только серьезное профессиональное образование (включающее постоянное самообразование в различных областях мировой музыкальной культуры), но и достаточно широкие познания в философии – прежде всего буддизма. Можно даже сказать, что многие минималисты нашли «духовный дом» для своей души в дзен-буддизме, который постулировал поразительные для западного христианизированного сознания принципы своего вероучения: особое откровение без посредства Священных Писаний; независимость от слов и букв; прямой контакт с духовной сущностью человека; постижение сокровенной природы человека и достижение совершенства Будды.

«Пока ты не начал изучать Дзен, люди – это люди, а горы – это горы. Пока изучаешь Дзен, все перепутывается. После того, как изучишь Дзен, люди – это люди, а горы – это горы. Когда доктор Судзуки сказал это, его спросили: «В чем разница между до и после?» Он ответил: «Никакой разницы, только ноги немного

отрываются от земли»[358]. Говоря обобщенно, Джон Кейдж – «отец-основатель» музыкального минимализма – посвятил все свое творчество – как музыкальное, так и эпистолярное – утверждению в сознании слушателей понимания, что *звук – это просто звук* («Я произвожу звуки – следовательно, я называю это музыкой»). Но это понимание – лишь одно из достижений процесса тотального изменения (освобождения) сознания, скованного представлениями человека западной культуры о том, чт*о* является музыкой, какова должны быть форма ее представления и т.п. Большинство лекций и статей Кейджа имеют характер «потока сознания», но автор-хитрец, вовлекая читателя-слушателя в бурное течение своих внешне бессвязных мыслей, вдруг «выбрасывает» его на оголенные камни афористичных смыслов-утверждений, с которыми он соглашается без всякого внутреннего принуждения: «Безошибочная музыка пишется, когда ее первопричину лишают мысли. Любая другая музыка всегда содержит ошибки»; «Я сочиняю, чтобы слышать; никогда у меня не бывает так, что я сначала слышу, а потом записываю услышанное»; «Ни один звук не боится молчания, которое его уничтожает»; «Ничто – это ничто и ничего больше сказать нельзя. Просто слышать или слушать – в музыке все то же самое: не сложнее, чем просто жить»; «Высшая цель – не иметь никакой цели вообще. В этом случае вы достигаете полного согласия с природой и ее способом творчества»; «Структура не имеет значения, однако, я постоянно выстраиваю ее из случайностей»[359]. Не трудно заметить, что в этих утверждениях опрокидываются все основополагающие представления западного «музыкального традиционализма» о составляющих музыки (истоки, цель, форма сочинительства; смысл звука и тишины и т.д.) как особого структурированного (=искусственно созданного человеческим сознанием) пространства.

---

[358] Кейдж Дж. Тишина: лекции и статьи. Вологда, 2012. С. 119.

[359] Цит. по: «Лекция о Ничто», «45' для чтеца» // Кейдж Дж. Тишина: лекции и статьи. Вологда, 2012. С. 140, 192, 198, 199, 202.

Однако вышеприведенные примеры не должны вызвать впечатления о тотальном, определяющем влиянии восточных философских систем на переворот представлений о музыке, происходивший в течение XX в. (в частности, в концепции минимализма). Композитор Владимир Мартынов (за именем которого закрепилось выражение «лучший философ среди музыкантов и лучший музыкант среди философов»), размышляя о развитии музыки в прошедшем столетии, пишет: «Теперь становится абсолютно ясно, что все это кажущееся грандиозным влияние Востока есть лишь внешний побочный эффект, вызванный фундаментальным поворотным событием, совершившимся в недрах западной мысли. Сутью этого события является крах картезианского человека, крах формулы “cogito ergo sum”, и последовавший за этим крах принципа переживания и выражения»[360].

Помимо дзен-буддизма, на композиторов-минималистов оказали немалое влияние и другие философские идеи XX в. – психоанализ, экзистенциализм (прежде всего, Мартин Хайдеггер), философия Людвига Витгенштейна. Нельзя не отметить, что краткость, афористичность и временами парадоксальность языка Витгенштейна во многом созвучны характеру и сущности буддийских текстов. Вот, например, известное изречение австрийского философа, которым заканчивается его «Логико-философский трактат»: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать». Сравним его со словами чаньского наставника Вэнь-И (X в. н.э.). На вопрос «Что такое первопринцип?» он ответил: «Если я скажу, то это будет уже второй принцип»[361].

В 1952 г. Джон Кейдж создал композицию «4'33"». Пианист выходил к публике, садился за рояль и в течение 4 минут и 33 секунд лишь открывал и

---

[360] Мартынов В.И. Зона OPUS POSTH, или Рождение новой реальности. М.: Классика–XXI, 2011. С.117.

[361] Цит. по: Фэн Ю-Лань. Краткая история китайской философии. СПб: Евразия, 1998. С. 280.

закрывал крышку инструмента. Причем закрывание крышки означало начало новой части композиции, а открывание – ее окончание. Звуковое наполнение «музыкальной формы» составляли, таким образом, лишь шумы, доносящиеся из зала и с улицы.

Минимализм производил тотальное очищение музыки от привнесенных человеком в ее *изначальное бытие* структурных, функциональных и прочих связей и зависимостей. В этом смысле соотнесение музыкального минимализма с философией дзэн-буддизма отнюдь не случайно. В дзэне отсутствуют идеи подчинения, иерархии, развития в европейском понимании этих понятий. Каждый элемент самодостаточен, и в этой самодостаточности тождествен целому, в каждом «минимуме» заключен «максимум» (девиз минимализма: «Less is more»). Так же относительны понятия формы (границы ее условны) и времени. В идеале восприятие минималистического произведения приближается к дзэнскому понятию «пустотности» – или того, что Джон Кейдж называл «видимым проявлением невидимого Ничто».

Нельзя обойти тот факт, что в конце своей жизни (за несколько месяцев до смерти) Джон Кейдж участвовал в создании фильма **«One11»** («Один11»)[362], который сам же прокомментировал: «Один11 – это беспредметный фильм. Там есть свет, но нет людей, предметов, представлений о повторах и вариациях. Это бессмысленное и при этом красноречивое действие, подобно свету, чью коммуникативную роль мы упускаем из виду из-за его бессодержательности. Свет, как говорил Маклюэн, это чистая информация, без всякого ограничивающего его возможности трансформации и информации содержания. Метод случайного действия применялся при выборе черно-белых кадров, снятых на мюнхенской телестудии FSM лос-анджелесским оператором Ваном

[362] С 1987 г. Кейдж создавал композиции-соло для разных инструментов (фортепиано, скрипка, ударные…) под названием «One», «One2» и т.д. вплоть до незаконченной «One13». Таким образом, можно сказать, что «One11» – это визуализированное «соло для света».

Карлсоном. Продюсером и режиссером выступил Хеннинг Лохнер. Исполнительным продюсером – Питер Лохнер. Идея светового оформления и ее воплощение принадлежали Джону Кейджу и Эндрю Калверу, как и монтаж фильма, выполненного в формате видео в нью-йоркской студии Laser Edit East с помощью Гэри Шафнера и Бернадин Колиш. Этот вариант был потом перенесен на 35-мм негативный оригинал на студии ARRI в Мюнхене». (Джон Кейдж, 12 июня 1992)[363].

На рубеже 1960-70-х гг. оформляется и получает широкое развитие репетитивный минимализм (формально его начало связывают с появлением композиции Терри Райли с повторяющимися звуковыми структурами «In C», 1964). При всех очевидных отличиях от принципов концептуального минимализма (возвращение к ритму и тональности, хотя и в рудиментарном виде), репетитивный метод имеет с ним глубокую идейную связь. Репетитивизм явился логическим следствием осознания минимализмом самоценности звука и простейших звуковых структур. Найденный Звук (паттерн) побуждает к многократному (=бесконечному) повторению, возвращению к самому себе, своего рода «пребыванию в статическом времени».

5.4. Музыкальный минимализм в кинематографе

В определенном смысле усмотреть истоки музыкального минимализма в звуковом оформлении фильма можно в творчестве французского композитора-авангардиста Эрика Сати (1866-1925). Повод к этому дал сам Джон Кейдж, писавший еще в 1958 г.: «Чтобы заинтересоваться Сати, нужно стать непредубежденным, принять то, что звук – это звук, а человек – это человек, расстаться с иллюзиями об идее порядка, выражения чувств и чего-то подобного

[363] Данный текст был представлен на выставке «Джон Кейдж. Молчаливое присутствие», приуроченной к 100-летию Кейджа и проходившей в январе 2013 г. в Государственном центре современного искусства в Москве.

из унаследованной нами эстетической чепухи <…> Проблема не в том, значим ли Сати. Он незаменим»[364].

В частности, некоторые аналогии с минималистской музыкой можно провести, проанализировав звуковое оформление Сати фильма Рене Клера **«Антракт»** (1924). Однако в этом процессе следует опасаться логической ошибки (неправильного вывода из посылки): если некоторая минималистская музыка есть музыка репетитивная, то любая (вся) репетитивная музыка – минималистская. В то время как репетитивная музыка может быть минималистской, а может и не быть. Равно как минималистская музыка может выражаться в репетитивной технике – а может и совсем иначе. В случае «Антракта» репетитивность музыки Сати не имеет отношения к *сути* минимализма как определенного философско-эстетического отношения к действительности. Зато она имеет прямое отношение к бунтарскому духу сюрреализма и к экспериментально-игровому характеру молодого искусства кинематографа[365]. Вот как описывает премьеру «Антракта» Рене Клер: «С появлением первых же кадров в зрительном зале послышались смешки, неясный гул и по рядам прокатилось волнение. Было похоже, что приближается гроза, и вскоре гроза разразилась… Крики и свист сливались с музыкальными буффонадами Сати, который, несомненно, по достоинству оценил это звуковое дополнение, привнесенное протестующими в его музыку. Танцовщица с бородой и траурный катафалк с верблюдом были принято соответственно, и, когда весь зал почувствовал, что его уносит железная дорога Луна-парка, вопли публики довели до предела и беспорядок в зале, и наше удовлетворение»[366].

---

[364] Кейдж Дж. Эрик Сати // Кейдж Дж. Тишина: лекции и статьи. Вологда, 2012. С. 111-112.

[365] Андре Бретон впоследствии включил «Антракт» в свою «Антологию сюрреализма».

[366] Цит. по: Божович В.И. Рене Клер. М: Искусство, 1985. С. 62-63.

Природу творческой индивидуальности можно во многом понять, читая его дневниковые записи, полные искрометного юмора и самоиронии. Говоря, например, о невозможности «сатизма» как «школы Сати», он выражал свое кредо: «В искусстве не должно быть рабства. В каждом новом произведении я всегда старался – как формой, так и содержанием – сбивать с толку последователей»[367]. Кроме того, при всей внешне-выразительной необычности музыки Сати для своего времени, если беспристрастно слушать музыкальное сопровождение «Антракта», становится очевидна ее изоморфность различным фрагментам визуального ряда, со всем «максимализмом» драматургических, акустических, динамических возможностей, извлекаемых композитором из действительно мелодически ограниченного музыкального «строительного материала».

Но именно репетитивный минимализм (уже в фазе сформировавшегося *идейного* направления) становится в дальнейшем формой наиболее частого использования минимализма в качестве киномузыки – но теперь он применяется режиссерами *сознательно*, с пониманием его философско-эстетической природы и соответствия общему контексту кинопроизведения (аудиовизуальной концепции)[368]. Дело в том, что «бесконечная» повторяемость паттерна (поскольку предполагается открытая форма композиции, без смыслового начала и конца) дает возможность ввести зрителя в состояние субъективного восприятия времени, нахождения во времени «здесь и сейчас». Не случайно репетитивный минимализм в свое время получил название «музыка транса»: композитор Карлхайнц Штокхаузен писал о том, что она может «магически преобразить психику слушателя», уводя его в сферу «высшего сознания»; музыковед Татьяна Чередниченко отмечает, что «уже на 10-й минуте такой процесс кажется непостижимо огромным, как глубинное океаническое течение. Тело слуха

[367] Сати Э. Заметки млекопитающего. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. С. 58.

[368] Мы не рассматриваем здесь примеры «случайного» использования минимализма в качестве киномузыки как просто модного направления.

утрачивает чувствительность, не замечает мгновений. И – расширяется, равенствуя Космосу»[369].

Особенность восприятия музыкального минимализма в кинематографе в том, что обращенность взгляда зрителя на экран не дает ему окончательно «уйти в астрал», но в то же время как бы «приподнимает» его над конкретностью происходящего в кадре (или, по крайней мере, дистанцирует от нее). Именно репетитивность минимализма дает режиссеру в художественно *по-любому* выстроенном внутрикадровом пространстве возможность демонстрации своей позиции внеоценочного *«сверхнаблюдателя»* (или, в отдельных случаях, постмодернистской иронической дистанции) – и передачи этого «вневременн*о*го» состояния зрителю. Но самое важное то, что происходит в синтезе звукового и визуального рядов фильма.

Одним из первых *значительных* опытов применения музыкального минимализма в кинематографе можно считать документальный фильм Годфри Реджио **«Койанискаци»** («Жизнь, выведенная из равновесия» в приблизительном переводе с языка индейцев хопи; 1983). Надо заметить, что режиссер сам нашел композитора – Филипа Гласса – для своей дебютной картины (это важно, поскольку говорит о понимании режиссером значения звука в картине, то есть мы видим сознательный выбор *аудиовизуальной концепции* фильма). Интерпретация кинокритиками режиссерского месседжа, в основном, не выходит за рамки этико-экологической проблематики – что верно, но не исчерпывающе. Если учесть и *услышать* то, что техника композиции Гласса построена на так называемом *additive process* («процесс прибавлений», основанный на постепенных, иногда едва уловимых расширениях повторяемых паттернов путем добавления к ним новых звуковых элементов, смены метроритма, регистра и т.д.), то становится очевидной изоморфность визуального ряда звуковому. Но, поскольку сам

[369] Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: НЛО, 2002. С. 450.

видеоряд обладает свойством остранения (благодаря особому чувству времени в кадре сообщающего *новое видение реальности*), то мы имеем дело со случаем *«изоморфной остраненности»* аудиовизуального решения фильма (остраненно-изоморфный смешанный тип).

В каждом кадре фильма – причем совершенно по-разному организованному ритмически и композиционно – можно заметить характерное *существование динамики в статике*: недвижимый миллионы лет каменный пейзаж земной поверхности медленно освещается движением Солнца; на растянутом полотне неба ветер постоянно меняет картину облаков; внутри суровых скалистых пещер летают радостно щебечущие птицы. «Мертвенность» кадра со стеклобетонной стеной небоскреба «оживляется» движением огромной луны. Тот же принцип переносится и на показ социальной среды: неподвижно смотрящие в камеру человеческие лица на самом деле видоизменяются каждую долю секунды – и зритель может поймать себя на том, что с интересом следит за малейшими изменениями их глаз, губ, волос… (Здесь можно вспомнить известную фразу композитора-авангардиста Антона Веберна: «Dasselbe immer andere» – «То же самое всегда иное».) Благодаря акцентированию смысла микроизменений как в звуковом, так и в визуальном рядах фильма, зритель приобретает новый опыт чувственного проживания и осмысления не только жизни *других*, но и – по аналогии – жизни целой планеты от времени, когда Земля была «безвидна и пуста» до сегодняшнего дня.

Не менее важную роль играет музыка Гласса и в следующем фильме Реджио – **«Повакаци»** («Жизнь в трансформации»; 1988). Здесь взгляд режиссера обращен полностью к человеку (на экране представлен материал из поездок Реджио по двенадцати странам Азии, Африки и Латинской Америки). Первые кадры фильма поначалу шокируют: изможденные, с ног до головы покрытые мокрой грязью молодые мужчины несут на плечах тяжелые мешки вверх и вниз по карьеру. Все это напоминает исторические фильмы о строительстве египетских пирамид – в то

время как мы видим современный процесс добычи изумрудов в Колумбии. Первая реакция зрителей «цивилизованного мира» – потрясение от того, что такое может происходить в наши дни. Однако здесь начинает играть свою роль музыка Гласса – а точнее, очевидный мажорный «африканский» характер паттернов. Дальнейший переход к показу ежедневной *физической реальности* людей в разных концах света парадоксальным образом переводит разговор режиссера со зрителем – через посредство музыки – с *бытового уровня на бытийный*. Вот проходят женщина и мальчик с огромными корзинами белья на головах. А вот в других уголках мира люди несут *на себе* дрова, хворост, сено, тростник… *Своими руками* люди ловят рыбу, возделывают поля, купают коней, гребут веслами… И во всех этих людях – спокойное приятие своей судьбы и необходимости ежедневного *делания*. Жизнеутверждающие энергичные паттерны Гласса сообщают зрителю *остраняющее надвидение* представленной на экране суровой (для западного человека) действительности. А если знать, что Филип Гласс занимался изучением восточных философских систем, то уместно вспомнить здесь выражение одного из буддийских философов: «Чтобы достичь состояния Будды, не требуется намеренных усилий. Единственный путь – исполнять обыденное: облегчать свою утробу и выливать влагу, носить одежду и есть пищу, устав, ложиться спать. Глупый человек посмеется над этим, но мудрый – поймет»[370].

По прошествии многих лет совместного творчества, Годфри Реджио не изменяет ни своей приверженности к работе с Филипом Глассом, ни гуманистическим принципам работы в кинематографе. Представляя лично свой новый фильм **«Visitors»** («Посетители») на XXXVI Московском международном кинофестивале в 2014 г., режиссер сказал, что создал «автодидактический фильм», целью которого было не информировать зрителя, но воздействовать на

[370] Цит. по: Фэн Ю-Лань. Краткая история китайской философии. СПб: Евразия, 1998. С.282.

его чувства (*«not to inform, but to affect you»).* Картина, построенная почти целиком на статичных крупных планах лиц (не только людей, но и животных: потрясающее *лицо* огромной гориллы Тришки стало своего рода «визитной карточкой» фильма), в значительной степени «оживляется» музыкой Гласса.

В игровой кинокартине, как правило, ставится более локальная (определенная конкретным сюжетом) художественная задача. Режиссер (опять же, в большинстве случаев) находится в ограниченном местом и временем сюжета художественном пространстве. И здесь минималистская композиция, примененная в качестве звукового оформления фильма, будет остранять конкретное стилистическое исполнение и смысловое содержание кадра. Очень ярко остраняющее действие минималистской музыки того же Филипа Гласса можно увидеть в фильме Стивена Долдри **«Часы»** (2002), действие которого происходит параллельно в трех пространственно-временных реальностях (Британия 1923 г., Лос-Анджелес 1951 г., Нью-Йорк 2001 г.). Единая музыкально-ритмическая линия, сопровождающая сюжетное действие, развивающееся в таких разных пространствах, одновременно и остраняет сюжет, и намекает на внутреннюю общность судеб трех героинь (персонажи Николь Кидман, Мерил Стрип и Джулианны Мур «связываются» через книгу Вирджинии Вульф «Миссис Дэллоуэй»).

В картине Питера Гринуэя **«Контракт рисовальщика»** (1982) действие сюжета происходит в 1694 г. в Англии. Музыка Майкла Наймана здесь не просто «остраняет» действие своим «необарочным» звучанием репетитивного минимализма. Надо сказать о том, что рубеж 1970–1980-х гг. считается началом перехода музыкального минимализма в стадию *постминимализма*, когда, если говорить обобщенно, композитор уже не связан жестко внутренними ограничениями изначальных принципов минималистской композиции. Композитор-постминималист теперь чувствует себя более свободно в выборе формы композиции, в фактуре музыкального материала, тональности и т.д. В то

же время возрастает внутренняя усложненность музыкального смысла под влиянием общей атмосферы постмодернистской глобализации сознания. Постминималистская музыка уже не рассчитывает только на свое «трансовое» воздействие, но приглашает в мир подчас довольно тонких аллюзий, ассоциаций, намеков, предполагающих если не изначально исчерпывающую эрудицию, то хотя бы последующий интеллектуальный интерес слушателя.

В случае «Контракта рисовальщика» зритель, при желании, может включиться в своеобразную интеллектуальную игру. Визуальный ряд картины отнесен к эпохе барокко, однако художественный язык Гринуэя постоянно разрушает «серьезность» нарратива путем искусственно создаваемой живописной театральности: это и постановочная вертикальная симметрия композиции кадра; и «карнавализация» в гриме, костюмах, скабрезных разговорах и действиях (признаки английской комедии эпохи Реставрации) и т.д. В этом контексте вернее было бы назвать музыку Наймана не «необарочной», а «квазибарочной», то есть имеющей отношение к постмодернистской иронической стилизации, а не к переосмыслению и реанимированию барочной музыки (характерно, что звуки клавесина иногда «перекрываются» звуком метлы или криком павлина). Кроме того, репетитивность музыки Наймана отсылает – через время сюжета – ко времени зарождения приема повторяемости, то есть начала использования *basso ostinato* как раз в барочной инструментальной музыке. Можно продолжить предложенную композитором игру и вспомнить о том, что в музыке английского барокко слово *ground* (или *grownde* – основа) означало пьесу в форме вариаций на *basso ostinato* (практически все английские композиторы XVII в. писали *граунды* – пьесы-посвящения своим друзьям, знакомым и даже самим себе). Одна из таких пьес знаменитого английского композитора эпохи барокко Уильяма Бёрда называлась *«My Ladye Nevells Grownde»,* а главного героя картины Гринуэя звали Mr. Neville – характерная для игры разница в одну-две буквы… Конечно, приведенное рассуждение очень субъективно, может быть многовекторно

продолжено и неоднократно парировано, но, в то же время, и рассмотрено как пример «провоцирования» музыкой постминимализма своего рода «игры в бисер». Таким образом, аудиовизуальное решение фильма можно отнести к смешанному *остраненно-игровому* типу.

В контексте вышесказанного нельзя пройти мимо одного любопытного факта. В 1983 г. Гринуэй снял четырехчастный документальный фильм **«Четыре американских композитора»**, каждая серия которого была посвящена *одному* композитору-минималисту: Джону Кейджу, Филипу Глассу, Мередит Монк и Роберту Эшли. Режиссер в этом цикле постарался представить уникальность личности и авторского почерка *каждого* из композиторов. А в 2010 г. российский режиссер-документалист Олеся Буряченко сняла «наш ответ» Гринуэю – фильм **«После Баха»**, в котором участвуют *сразу* четыре российских композитора-минималиста: Владимир Мартынов, Сергей Загний, Антон Батагов и Павел Карманов. Их совместные разговоры «на четверых», по задумке автора, видимо, должны были воплотить идею духовного сотворчества, однако из этой затеи вышли лишь импровизированные, необязательные по теме разговоры, не раскрывшие личности действительно талантливых собеседников.

В отечественном игровом кинематографе идеи минимализма тоже нашли отражение (например, в киноработах композитора Владимира Мартынова). Надо признать, что для органичного воплощения концептуального минимализма в кинофильме требуется конгениальное режиссерское видение всей концепции произведения, а главное – само произведение, художественная форма которого будет органична такому нешаблонному звуковому решению. Однако, в новейшем российском кинематографе нельзя не заметить тенденцию к использованию репетитивного минимализма в качестве звукового решения фильма. Наиболее показательно в этом отношении, думается творчество режиссера Андрея Звягинцева последних лет.

В первых двух игровых картинах Звягинцева – **«Возвращение»** (2003) и **«Изгнание»** (2007) – звучит музыка Андрея Дергачева и Арво Пярта. Темы обеих картин очень важны для режиссера: в «Возвращении» автор проводит серьезную психологическую работу с культурными архетипами Отца и Сына; в «Изгнании» принципы христианской этики налагаются на современную действительность. И именно «Изгнание» так красноречиво свидетельствует о влиянии на режиссера, но в то же время и о переосмыслении им эстетики Тарковского. Речевая активность (особенно главных героев) в фильме снижена до предела, но тем сильнее действуют на зрителя немногочисленные произнесенные ими слова. Жена главного героя Александра Вера (знаковое имя героини) признается мужу в том, что беременна не от него (хотя, как выяснится позже, никакой измены не было – просто в ее сознании «наши дети – не только наши дети»). Вера мучается не от сознания своей неверности, а от своего тотального, *смертоносного* одиночества. (Мучилась ли так же ветхозаветная Ева, вкусив от запретного плода? Маленькая дочь главных героев *Ева* символично отказывается от предложенного ей матерью *салата из яблок*.) Вера говорит Александру: «Ты чужой, и всегда был таким, и будешь». Александр заставляет жену сделать аборт, и это страшное деяние происходит, когда их дети складывают мозаику картины Леонардо да Винчи (художник из мира Тарковского) «Благовещение», а один из участников экзекуции сидит под изображением фрески Мазаччо «Изгнание из Рая». Перед сном дети читают вслух Первое послание к Коринфянам Святого апостола Павла (отсылка к финалу «Сталкера»): «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая, или кимвал звучащий… Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится»[371]. А в это время их мать умирает – не успев испытать той любви, которая милосердствует… Прозрение приходит к Александру слишком поздно. У постели умирающей жены он шепчет:

[371] Первое послание к Коринфянам Святого апостола Павла.13: 1–8.

«Я ошибся, я знаю, что ошибся. Помоги мне, Вера…» Но Вера ему уже не поможет. Ему помогла бы *вера* – имей он ее раньше в своем сердце, руководствуясь не своими эгоистическими чувствами, а той любовью, которая долготерпит… Смысловая кульминация фильма – в словах еще живой Веры, но знающей, что скоро умрет: «Я не хочу рожать умирающих. Мы ведь можем жить, не умирая… Это можно только вместе, сообща. По одному не получается…»

Относительно первых двух фильмов Звягинцева мы пока не можем говорить об использовании музыкального минимализма, звуковое остранение в них скорее проявляется через *музыкально-медитативную минималистичность*, выраженную в некоем подобии эмбиента: ритм (дискретность) звукового материала почти полностью устранен; в то же время создана своеобразная звуковая «магма» – бесконечное звучание условного минорного аккорда («пребывание-в»), неподвижная вязкость которого иногда на мгновения нарушается своего рода инструментальной или голосовой «пробой» акустического пространства: буквально один-два звука, не развивающиеся ни в какое минимально продленное звуковое высказывание. В большинстве случаев эта звуковая магма сопровождает «эпизоды дороги» (в прямом и переносном смысле), выражая звуково пребывание героя в состоянии перехода, поиска смысла или направления своих действий. Однако звуковая магма не становится устойчивой твердью (например, музыкальной темой: авторское остранение не переходит в высказывание). Так же как герои в своих действиях не становятся на какую-либо незыблемую почву – например, христианской морали, – оставаясь лишь в осознании того, что они делают что-то «не так». Интересно, что оба фильма заканчиваются фольклорными мелодиями, территориальное и временн*о*е происхождение которых на слух трудно определить[372] (как, впрочем, весьма условны время и пространство этих фильмов в целом), что еще раз говорит нам о важности для режиссера «прасимволики» в его кинопроизведениях, а также еще раз показывает

[372]«Сельские» эпизоды «Изгнания» снимались в Молдавии.

внутреннюю связь мироощущения Звягинцева и мироощущения Тарковского (о важности этнических мотивов в поздних фильмах которого мы уже упоминали). В целом, аудиовизуальные решения первых двух фильмов Звягинцева можно отнести к рефлексивно-трансцендентальному подтипу.

Некоторое время спустя, как бы «проговорив» важные для себя темы в первых своих двух фильмах, в картине **«Елена»** (2011) Звягинцев будто освобождается от тяжелой ноши «духовности» и вообще, похоже, «выходит» из кадра, становясь на не раз продекларированную им самим позицию «наблюдателя». И одновременно переходит в звуковом оформлении фильма к минималистской репетитивной музыке. В «Возвращении», как мы помним, эпизоды дороги сопровождались звуковой «магмой» с редкими голосовыми включениями (намеки на возможность озарения или просветления «мутного» сознания героя). В «Елене» режиссер делает существенный шаг в изменении места своего присутствия в картине – соответственно, он выбирает другую звуковую платформу: очень узнаваемую, очень ритмичную (и в силу этого достаточно чувственную) минималистскую музыку американца Филипа Гласса. На экране мы видим яркие противопоставленные образы (люмпены, олигархи, содержанки и т.д.), которые могли бы быть «озвучены» соответствующим (отражающим их различный образ жизни) музыкальным материалом. В более сложном подходе мог бы быть применен аудиовизуальный контрапункт как контраст образов (допустим, классическая музыка как фон для бытовых сцен), четко выражающий авторское отношение к внутрикадровому действию. Однако Звягинцев идет по другому пути.

Не раз режиссер высказывался в интервью, что жанр его картин – «наблюдение», и если в отношении первых двух картин в этом еще можно сомневаться, то в случае «Елены» это, похоже, действительно так. Соответственно, философская позиция автора – Наблюдающий. Поэтому он не может «войти» в кадр со своим комментарием происходящего: например, в

квартире сына Елены мы не слышим ни «русского шансона», ни «хэви-метала» и пр., то есть всего того, что могло бы потрафить зрителю в ясной звуковой характеристике современного российского люмпена. Режиссер остается на расстоянии близкого, но невидимого *наблюдателя* по отношению ко всем героям[373]. Поэтому большинство кадров в картине никак музыкально не оформлено (а тишина у Звягинцева, как и следовало ожидать, жутковата). Режиссер дает самопроявиться происходящему в кадре. Время из реального становится экзистенциальным – что подчеркивают надолго зависающие «пустые» кадры, которые так раздражают обычного зрителя (например, первый кадр с долгим показом угла дома главного героя). Но вдруг, в ничего не значащих, казалось бы, «проходных» в прямом и переносном значении эпизодах (проход Елены по железнодорожному мосту, выезд Владимира на машине из гаража) возникает как будто «из ничего» симфоническая музыка Филипа Гласса. Энергичная ритмика воспринимается как очень долгое вступление к какой-то мелодии (которая так и не зазвучит). Музыка не изменяет своих ритмико-акустических характеристик и во время приезда Владимира в фитнес-центр, и во время его занятий на велотренажере, и во время его заплыва в бассейне, и в момент внезапно случившегося с ним прямо в воде инфаркта. Ожидание психологического разрешения эпизода посредством музыки – обмануто. Взгляд автора – через музыкальный минимализм – демонстрирует *безоценочность* происходящего, просто фиксируя действительность такой, какая она есть, со всей его многоуровневой разделенностью и всеобщей предопределенностью, со всеми

[373] Впрочем, можно заметить один случай пристрастности режиссера: в эпизоде проезда Владимира в машине мы слышим, как он переключает радиостанции и подолгу задерживается на музыке, которая характеризует его как эстетически высокоразвитую личность – это «Kyrie eleison» из Мессы h-moll Баха и ария «Casta Diva» из оперы «Норма» Беллини в исполнении Марии Каллас.

людскими пороками и слабостями, с их в большинстве случаев пустой жизнью и нередко – нелепой смертью[374].

«Путь» в широком смысле – от механического перемещения в пространстве до постижения смысла жизни – в общепринятом понимании должен иметь некую отправную точку и цель (хотя бы в подсознании, как стремление). Звуковое сопровождение эпизодов «дороги» в кинематографе традиционно строится, прежде всего, на ровной «моторной» ритмике (независимо от наличия или отсутствия мелодической линии), имеющей «направленный» характер благодаря стремлению к разрешению (завершению) в некой конечной точке. В эпизодах побега или погони ритмика (совместно с монтажным ритмом, чередованием крупных и общих планов) приобретает напряженно-нагнетающий характер, требующий психологического разрешения в конце эпизода. Однако в случае применения режиссером минималистской музыки время в «эпизоде дороги» как бы зависает, «отстает» от уходящего (убегающего) героя, тем самым психологически и оценочно отстраняясь от него, *оставляя* его. Так, в картине Валерия Тодоровского **«Страна глухих»** (1997) минималистская музыка композитора Алексея Айги сопровождает двух убегающих героинь в начале фильма (Рита и Яя убегают от бандитов из казино); та же музыка звучит и в финале, когда героини уходят вообще от проблем реальной жизни, полной несправедливости, в мифическую «Страну глухих». При этом и в первом, и во втором случае камера поднимается на довольно большую высоту, оставаясь в точке начала движения героинь, то есть как бы «приподнимается» над ситуацией.

Но тема пути, выраженная в художественных особенностях изображения и звука, является одним из важнейших индикаторов не только стиля

---

[374] Звуковое решение в «Елене» – безусловно, удача Звягинцева. Однако номинирование музыки Филипа Гласса, который не писал ее специально для фильма и вообще картину не видел, на кинопремию «Ника» – своего рода казус, который не был бы таковым, если бы название номинации «Лучшая музыка к фильму» поменялось бы на более актуальное: «Лучшая аудиовизуальная концепция фильма».

кинопроизведения, но и эволюционирующей эстетики автора. В последнем из снятых на время написания данного текста фильмов Звягинцева **«Левиафан»** (2014) «человек в пути» остается совсем без закадровой звуковой поддержки. В этом фильме, как и в предыдущей «Елене», звучит музыка Филипа Гласса (из оперы 1984 г. «Эхнатон»), но она практически полностью помещена на вступительных и заключительных титрах. При этом и в начале фильма, и в финале мы видим в кадре скалистый суровый северный берег и слышим шум морского прибоя. Прием очень напоминает начало «Гамлета» Козинцева, с его многозначным философским звукозрительным смыслом (в памяти сразу возникает: «Быть или не быть?»). В «Левиафане» на протяжении всего действия фильма тоже кипят «шекспировские» страсти, но Звягинцев, в отличие от Козинцева, не поддерживает сюжетное действие развитой звуковой (музыкально-симфонической) драматургией, тем самым максимально устраняясь от прямого звукового авторского высказывания и тем более авторской эмпатии: визуальный ряд дан во всей жесткости обеззвученного закадрового пространства. Но в целом, изменение места присутствия минималистской музыки в фильме (фактически придание ей «обрамляющей» функции) говорит о некоторых стилистических изменениях и в эстетике режиссера, привнесении большей «остроты» и эмоциональности в визуальный ряд с одновременным стремлением к звуковому обобщению (завершению) формы. Возможно, эти изменения, замечаемые в отношении звука и изображения в фильмах Звягинцева, свидетельствуют о постоянном поиске *режиссером* наиболее действенного, и в то же время современного художественного способа выражения его *человеческого* устремления: «Все, что я могу себе позволить, это говорить правду об окружающем меня мире. Более того, это мой долг, моя обязанность как человека перед лицом самого этого мира. Мы перестали бороться за правду, мы стали бороться только за самих себя»[375].

---

[375] Андрей Петрович Звягинцев: цитаты. URL: http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=1087&id=4286&view=print (дата обращения 28.11.2015 г.)

Выводы к 5 Главе:

В XX в. звук как феномен получает новое осмысление благодаря развитию не только новых направлений музыкального искусства, но и смежных видов художественного творчества, а также благодаря открытиям в естествознании и гуманитарных науках, изменениям культурно-социального контекста. Важное значение приобретает понятие *звукового времени*, в том числе как отражения нового самоощущения личности и связанных с ним проблем эстетического восприятия и понимания художественного произведения. Звуковое остранение в кинофильме связано с особым типом внутреннего пространственно-временн*о*го (дистанцированного) отношения автора к экранной действительности.

Типологические признаки остраненного типа аудиовизуального решения фильма:

– визуальный ряд: преимущественно традиционный нарративный стиль с разработанной драматургией; при этом часто «наблюдающий» характер операторской работы;

– аудиальный ряд: тенденция к использованию медитативных композиций, гомогенного закадрового звучания, выраженного в одной (единой) музыкально-тематической и ритмической линии звукового сопровождения, отсутствие музыкальной драматургии и ясно выраженной звуковой семантики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В начале XXI в. стали очевидными кардинальные изменения в культуре, и особенно явно – в художественном творчестве, происходившие на протяжении всего XX в. и приведшие к современной техногенной цивилизации, во многом повлиявшей на изменение сознания человека и общую дегуманизацию общества. Такие присущие классической культуре параметры, как ориентация на осмысление и выражение сущностных основ бытия, духовно-нравственный поиск, эстетизация различных сторон человеческой деятельности во многом утратили свои незыблемые ценностные позиции. При всех потрясающих достижениях технических средств выразительности, современное искусство во многом ориентировано на внешне-концептуальные поиски и виртуализацию художественных форм. Духовное вопрошание о сущем отступает перед яркой *эстетикой поверхности*. В ситуации не раз провозглашавшейся «дегуманизации искусства», «смерти автора» и «конца времени композиторов» представленный текст является, прежде всего, попыткой напомнить о значении Человека – автора и собеседника.

В процессе анализа мы стремились, прежде всего, выявить особенности уникального художественного языка автора-режиссера, отличающие и отделяющие кинопроизведение *звуковое (осмысленное* звуком) от фильма *звучащего* (*дополненного* звуком). Для этого был выбран ряд кинофильмов, наиболее репрезентативных, по нашему мнению, по отношению к заявленной теме. Представленные в работе кинокартины мастеров второй половины XX в. и начала XXI-го открывают, благодаря найденному единству изображения и звука, пространство многогранных художественных образов, иногда являющихся как откровение, как свет, а порой потаенных, требующих чуткого отношения и сотворчества зрителя. Особое внимание в работе было уделено звуку, через который, как мы убедились, автор (при)открывает свой внутренний мир: через особенности подхода режиссера к внутрикадровому и закадровому звуку (речи,

шумам, фонам), к отбору (в том числе исполнительской интерпретации) и обработке музыкальных фрагментов, к выбору композитора и характеру работы с ним – мы можем многое узнать о творческих принципах автора, о его эстетике, культуре личности.

В то же время, при всей уникальности авторского мира, мы могли увидеть и некоторые типологические черты аудиовизуальных решений, позволившие объединить в одно направление очень разных, на первый взгляд, режиссеров. Проведенный анализ позволил выявить ряд общностей в характере использования звуковых и визуальных средств выразительности, которые можно объединить в типологические признаки, соответствующие определенному типу аудиовизуального решения фильма. В результате исследования было установлено пять основных типов: *чувственно-изоморфный, рефлексивный, феноменологический, игровой, остраненный.* Основанием для такого объединения, позволяющего более упорядоченно представить аудиовизуальную панораму кинематографа, стало введенное понятие *эстетической локализации* автора, определяющей тип аудиовизуального решения фильма. Для корректного понимания эстетической локализации автора нами применялся герменевтический подход, связанный с выходом за пределы фильмической реальности и исследованием авторского мира, культурно-исторического контекста возникновения и дальнейшего бытования произведения.

В конце каждой из пяти глав настоящей работы представлены промежуточные выводы и типологические признаки соответствующего названию главы типа аудиовизуального решения фильма.

Глава 1, имеющая преимущественно обзорно-исторический характер, обозначает проблемное поле исследования и вводит основополагающее понятие аудиовизуального пространства кинематографа, прослеживая важные этапы его формирования и развития; анализируются первые практические и теоретические попытки осмысления аудиовизуального пространства и отделения его в

эстетическом аспекте от пространства оптико-акустического; акцентируется значение выразительных элементов и формально-композиционной структуры музыки классико-романтического направления как исторически первоначального способа освоения и «оживления» эстетического пространства кинематографа; аргументируется идея о чувственно-изоморфном типе аудиовизуального решения фильма не только как о первоначальном способе музыкального оформления картины, но и как психологически универсальном комплексе приемов использования звуковых возможностей, сохраняющем, при корректном подходе, свою актуальность и в новейшем кинематографе, рассчитанном на массового зрителя; анализируется сущность и эволюция аудиовизуального контрапункта в историко-художественном контексте, понимание аудиовизуального контрапункта актуализируется через вводимые предикаты: «субъективный контрапункт», «объективный контрапункт», «семантический контрапункт» и др.

Глава 2 посвящена рефлексивному типу аудиовизуальных решений, при этом особое внимание уделяется парадигмальным сдвигам, произошедшим в культурно-социальном ландшафте послевоенного мира, повлекшим не только возникновение новых направлений в киноискусстве, новых кинематографий, но и повлиявшим на мироощущение человека, что, в свою очередь, выразилось в языке киноискусства, в частности, в особенностях аудиовизуальных решений. Радикальные изменения были замечены и осмысливались в теоретических трудах свидетелей и участников этих событий. Продолжают они волновать умы и современных исследователей, что доказывают регулярно появляющиеся научные статьи и монографии, посвященные этому периоду, в которых отмечается изменение структуры сознания, «разорванность» онтологического основания культуры как одна из важнейших причин новых явлений в искусстве послевоенного времени.

В отношении аудиовизуальных решений мы можем отметить как тенденцию отход от традиционных клишированных форм и общую минимализацию

закадрового звучания. Эта тенденция отразила специфику периода кинематографического развития в связи с появлением нового поколения кинематографистов (авторское кино), но также и в связи с влиянием новых направлений в смежных искусствах, прежде всего музыкальном, и приходом в кино по-новому мыслящего поколения композиторов. Отдельного рассмотрения заслужили эти процессы, происходившие в отечественном кино, развивавшегося в особых условиях взаимодействия с государственными структурами. Некоторые аспекты взаимоотношений автора и государства затронуты в исследовании в связи с преодолением цензурных поправок и ограничений, с которыми сталкивались авторы на пути реализации своих идей (в том числе аудиовизуальных решений). Особые трудности приходилось преодолевать в советское время авторам, чувствовавшим потребность выразить через звук и изображение религиозное чувство: в работе частично затронут этот аспект в виде ссылок на архивные документы. Рефлексивно-трансцендентальный подтип аудиовизуальных решений, как чрезвычайно важный не только в эстетическом, но и в духовно-нравственном аспекте, вынесен для рассмотрения в отдельный параграф.

В Главе 3, на основе некоторых положений феноменологической философии и кинотеории, исследован феноменологический тип аудиовизуальных решений, представлены разнообразные примеры воплощения в звуковом решении кинематографического пространства принципов феноменологической редукции и интуитивно ясного «схватывания сущности» визуального события. Отмечено, что принцип феноменологической редукции обнаруживается не только как звуковой прием в отдельных кинопроизведениях, но и как особенность творческой эволюции некоторых режиссеров. Не претендуя на системное изложение идей феноменологии на примере киноискусства, автор в данной главе проводит мысль о том, что эти идеи оказали и продолжают оказывать существенное влияние (по крайней мере, в функции духовного воздействия) на творческую деятельность

значительного числа представителей режиссерской профессии и имеют большое значение для теоретического осмысления кинопроцесса. На протяжении рассуждений на эту тему переосмысливаются устоявшиеся в киноведении представления об эстетических принципах и художественном стиле некоторых режиссеров (Р. Брессон, Л. фон Триер).

Глава 4 рассматривает игровой тип аудиовизуальных решений. Предварительно дается философско-эстетическое понятие игры как внутренне присущего свойства человеческой жизнедеятельности, расширяющегося и усложняющегося в своем понимании в процессе исторического развития. Особый акцент делается на понимании игры в эстетике постмодернизма, в котором она становится одним из основополагающих философских и эстетических признаков. Конкретизируется понимание кинематографа как особого пространства игровой деятельности, в котором игровые аудиовизуальные решения фильма приобретают двойственный характер «игры в игре». Методологическим основанием в анализе кинематографического материала в данной главе становится герменевтическая концепция *игры как органического самодвижения произведения* немецкого философа Х.Г. Гадамера.

Остраненный тип аудиовизуальных решений, представленный в Главе 5, основывается на феномене звуковых решений в кинематографе, ближе всего соответствующего такому явлению в музыкальном искусстве как «медитативная музыка». Термин «медитативная музыка» сам по себе является сложным, насыщенным внемузыкальной этимологией понятием, объединяющим очень многообразные в стилистическом отношении музыкальные явления, но связанные общим характером личностного проявления в пространстве «Я – Мир» (умственное сосредоточение, углубленное созерцание и т.п.). В отношении к симультанному ему визуальному ряду, медитативный звук приобретает в фильме характер остраненения, определяя тем самым тип аудиовизуального решения. Другой ракурс рассмотрения остраненного типа аудиовизуальных решений

выводит нас к видению в медитативной музыке, во многом впитавшей идеи восточных духовных практик, один из источников современной тенденции транскультурализма, в частности, в аудиовизуальных экранных искусствах. Особое значение имеет осмысление и актуализация в современном контексте философского понятия *времени*, связанного с поисками его художественного выражения, что может привести к воплощению на экране новых интересных аудиовизуальных решений. В этом смысле взаимодействие кинематографа с новейшими теоретическими и практическими разработками музыкального искусства, думается, имеет хорошую перспективу.

В результате представленного исследования *была выполнена главная поставленная цель*: разработана типология аудиовизуальных решений в кинематографе, позволяющая не только анализировать уже созданные кинофильмы, но и разрабатывать аудиовизуальные решения и концепции для будущих экранных произведений. При этом данная типология, основанная на эстетической локализации автора, применима в анализе и производстве не только интеллектуального авторского кинематографа, но и фильмов, рассчитанных на массового зрителя.

Безусловно, предлагаемая в данном исследовании типология не претендует на всеохватность и не исчерпывает многообразия аудиовизуальных решений в кинематографе. Более того, практически невозможно встретить «чистое», от начала и до конца, воплощение какого-либо из этих типов в конкретном фильме. Кинопроизведение есть органическое (неоднородное по эмоциональному и интеллектуальному напряжению) самодвижение во времени и внутреннем художественном пространстве, поэтому в нем неизбежны смешанные по типологическим признакам комбинации звука и изображения. Мы можем только определить *преобладающий* тип аудиовизуального решения по продолжительности и особым внешне-выразительным признакам его проявления на экране. В то же время, отнесение какого-либо кинопроизведения к

определенному типу по его общим звуковым и визуальным характеристикам позволяет нюансам индивидуального авторского стиля более ярко выявиться и стать предметом специального теоретического анализа. Применение предлагаемой методики определения аудиовизуального типа через набор типологических признаков, предоставляет широкие возможности не только для выявления, но и создания различных комбинаций аудиовизуальных решений, творческого синтезирования их новых подтипов и смешанных типологических вариантов.

Кроме того, было отмечено, что определенный тип аудиовизуального решения может рассматриваться не только в границах эстетического пространства конкретного фильма, но и в продленном контексте творчества режиссера как постоянного *становления*, отражающего эволюцию его мировоззрения и художественного языка. Мы также попытались представить и некоторые значимые или просто интересные тенденции в работе со звуком и изображением новых поколений режиссеров, творчеству которых еще, возможно, предстоит пройти проверку временем. При этом многие имена выдающихся мастеров, так же как и многие значимые события истории кинематографа, повлиявшие на его аудиовизуальную эстетику, остались за рамками рассмотрения. В этом отношении автор может только выразить надежду на возможность продолжения работы в данной области.

Предлагаемая типология не опровергает многочисленные систематизации аудиовизуальных решений в кинематографе, некоторые из которых кратко изложены в разделе введения, посвященном научной разработанности темы исследования. Отмечая, что большинство из них посвящено системному рассмотрению, в основном, музыки кино в функционально-семантическом аспекте, мы пытались учесть и использовать достижения предшествующих исследований, сохраняющих свою актуальность, и в то же время подняться на новый уровень обобщения результатов анализа кинопроцесса, принимая во

внимание не только постоянно обновляющийся язык кинематографа, но и усложняющийся культурный контекст современной действительности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абдуллаева, З.К. Зимний путь. «Пианистка», режиссер Михаэль Ханеке / Зара Абдуллаева // Искусство кино. – 2001. – № 9. – С.39 – 44.
2. Абдуллаева, З.К. Кира Муратова: Искусство кино / Зара Абдуллаева. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 424 с., ил.
3. Адорно, Т. Избранное: Социология музыки. Пер. А.В. Михайлова. – М.-СПб.: Университетская книга, 1999. – 445 с.
4. Адорно, Т. Негативная диалектика. – М.: Научный мир, 2003. – 374 с.
5. Андрей Тарковский. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – М.: Международный Институт имени Андрея Тарковского, 2008. – 623 с.
6. Антониони, М. Профессия: репортер. – М.: Искусство, 1980. – 112 с.
7. Аристарко. Г. История теорий кино. – М.: Искусство, 1966. – 356 с., ил.
8. Арнхейм, Р. Кино как искусство. – М.: Иностранная литература, 1960. – 260 с.
9. Аронсон. О.В. Вне музыки кинематографа // Киноведческие записки. – 1994. – № 21. – С.148–159.
10. Аронсон, О.В. Метакино / Олег Аронсон. – М.: Ad Marginem, 2003. – 264 с.
11. Аронсон, О. Санитары любви. «Пианистка», режиссер Михаэль Ханеке // Искусство кино. – 2001. – №10. – С. 32 – 35.
12. Базен, А. « “Дневник сельского священника” и стилистика Робера Брессона // Киноведческие записки. – 1993. – № 17. – С. 80–93.
13. Базен, А. Что такое кино? Сборник статей / Андре Базен. – М.: Искусство, 1972. – 383 с.
14. Балаш, Б. Жанровые проблемы музыкального фильма // Искусство кино. – 1940. – № 9. – С. 44 – 51.

15. Балаш, Б. Кино. Становление и сущность нового искусства/ Бела Балаш. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.

16. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Вальтер Беньямин. / Предисл., сост., пер и прим. С.А. Ромашко. – М.: Немецкий культурный центр имени Гёте, «Медиум», 1996. – 240 с.

17. Бергман, И. Жестокий мир кино / Ингмар Бергман. – М.: Вагриус, 2006. – 464 с.

18. Бергман, И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. – М.: Искусство, 1969. – 294 с.

19. Бердяев, Н.А. Дух и реальность / Николай Бердяев. / вступ. ст. и сост. В.Н. Калюжного. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – 680 с.

20. Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. – В 2 т. / Николай Бердяев. – М.: Искусство, 1994. – 2 т. – 510 с.

21. Бердяев Н.А. Царство Духа и Царство Кесаря / сост. и послесл. П.В. Алексеева. – М.: Республика, 1995. – 384 с. (Серия Мыслители XX века)

22. Березовчук, Л.Н. Об использовании зрелищных жанров режиссерами арт-хауса // Киноведческие записки. – 2009. – №92–93. – С.418–437.

23. Березовчук, Л.Н. «Пианистка»: приговор романтизму. Человек – общество – культура в авторском кинематографе Михаэля Ханеке // Киноведческие записки. – 2006. – №79. – С. 267–322.

24. Богданова А.В. О киномузыке Альфреда Шнитке: художественные фильмы / А. Богданова. – М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2015. – 150 с., ил.

25. Божович, В.И. Рене Клер / В. Божович. – М.: Искусство, 1985. – 240 с., ил.

26. Божович, В.И. Современные западные кинорежиссеры / В. Божович. – М.: Наука, 1972. – 228 с.
27. Бонфельд, М. Музыка: Язык. Речь. Мышление / Морис Бонфельд. – СПб.: Композитор, 2006. – 648 с.
28. Брессон, Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. /пер. Н. Шапошниковой. – М.: Музей кино, 1994. – 56 с.
29. Бубер, М. Два образа веры / Мартин Бубер. – М.: Республика, 1995. – 464 с.
30. Булгакова, О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств / Оксана Белгакова. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 320 с., ил.
31. Быков, В. Как создавалась повесть «Сотников» // Литературное обозрение. – 1973. – № 7.
32. Быков, В.В. Сотников //Василь Быков. Повести. Пер. с белорусск. – автор. – Днепропетровск: Проминь, 1987. – 456 с.
33. Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с., ил.
34. Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог plus. – М.: Прогресс-Традиция, 2013. – 496 с., ил.
35. Васина-Гроссман, В.А. Заметки о музыкальной драматургии фильма // Вопросы киноискусства. Вып. 10. – М.: Наука, 1967. – С. 209–225.
36. Васина-Гроссман, В. А. Музыка в кинофильме // Искусство кино. – 1964. – №10. – С. 57–62.
37. Веберн, А. Лекции о музыке. Письма. – М.: Музыка, 1975. – 143 с.

38. Вейсман, А.Д. Греческо-русский словарь. Репринт V-го издания 1899 г. – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1991. – 1370 с.

39. Вертов, Д. Статьи. Дневники. Замыслы / Дзига Вертов / ред.-сост. С. Дробашенко. – М.: Искусство, 1966. – 320 с.

40. Виноградов, В.В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске» / Владимир Виноградов. – М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2013. – 280 с.

41. Виноградов, В.В. Стилевые направления французского кинематографа / В.В. Виноградов. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. – 384 с.

42. Витгенштейн, Л. Логико-философский трактат/ Л. Витгенштейн. Сер Памятники философской мысли. – М.: Канон+, 2008. – 288 с.

43. Воскресенская, И.Н. Звуковое решение фильма / И.Н. Воскресенская. – М.: Искусство, 1984. – изд. 2-е. – 118 с., 4 л. ил. – (Библиотека кинолюбителя).

44. Гадамер, Г.Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 368 с.

45. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / пер. с нем. /общ ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

46. Гессе, Г. Игра в бисер // Гессе Г. Избранное. Сборник. Пер. с нем. / Сост. и предисл. Н. Павловой. – М.: Радуга, 1991. – 539 с. – (Библиотечная серия)

47. Гинзбург, С.С. Кинематография дореволюционной России / Семен Гинзбург. – М.: Аграф, 2007. – 496 с.: [16] л. ил. – (Серия «Кабинет визуальной антропологии»).

48. Горницкая, Н. Кино – литература – театр. К проблеме взаимодействия искусств. Учебное пособие. – Л.: ЛГИТМиК, 1984. – 72 с.

49. Горький, М. Синематограф Люмьера. // Горький М. Собр. соч. в 30-ти тт. – М., 1953. – 23 т. – С. 242-246.

50. Гран, А. Музыкальная работа в кино. – М.: Роскино, 1933. – 40 с.

51. Гуссерль, Э. Идеи к чистой феноменологии / Эдмунд Гуссерль. – М.: Лабиринт, 1994. – 110 с.

52. Д. Шостакович о времени и о себе. 1926-1975. – М: Советский композитор, 1980. – 376 с.

53. Дворниченко, О.И. Гармония фильма / О. Дворниченко. – М.: Искусство, 1981. – 200 с.

54. Двужильная, И.Ф. Американский музыкальный минимализм / И.Ф. Двужильная. – Минск: Издатель А.Н. Вараксин, 2010. – 284 с.

55. Делёз, Ж. Кино. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 560 с.

56. Деникин, А.А. Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа: Учебное пособие. – М.: ГИТР, 2012. – 394 с.

57. Десятерик, Д. Кира Муратова: «То, что называется «китч» или «безвкусица», мне не чуждо» // Искусство кино. – 2005. – № 1. – С. 12–23.

58. Дмитриев В.Ю. «Все-таки это новодел» // Киноведческие записки. – 2005. – №72. – 287–291.

59. Долин, А. Ларс фон Триер. Контрольные работы. – 2-е изд., доп. – М.: НЛО, 2015. – 352 с.

60. Дорошевич, А.Н. Метафизика Андре Базена // Киноведческие записки. – 1993. – № 17. – С. 96–101.

61. Дорошевич, А.Н. Полвека британского кино: Очерки / А. Дорошевич. – М.: Корина, 2008. – 479 с.

62. Достоевский, Ф.М. Петербургские повести и рассказы / Ф.М. Достоевский. – Л.: Лениздат, 1973. – 784 с.

63. Евлампиев, И.И. Художественная философия Андрея Тарковского / Игорь Евлампиев. – СПб.: Алетейя, 2001. – 349 с.

64. Евреинов, Н.Н. Демон театральности /Сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. – М.; СПб.: Летний сад, 2002. – 535 с.

65. Егорова, Т.К. Вселенная Эдуарда Артемьева. – М.: Вагриус, 2006. – 255 с.

66. Егорова, Т. К. Эффект дисгармонии // Искусство кино. – 1989. – № 5. – С. 82–84.

67. Егорова, Т.К. Музыка советского фильма: дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Егорова Татьяна Константиновна. – М., 1998. – 463 с.

68. Ендржеевский, В. Искусство «Плохого тона» (Простые истины) // «Кино-фронт». – 1927. – № 7–8.

69. Зайцева, Л.А. Киноязык: искусство контекста. – М.: ВГИК, 2004. – 242 с.

70. Зайцева, Л.А. Поэтическая традиция в современном советском кино (Лирико-субъективные тенденции на экране): Учебное пособие / Л.А. Зайцева. – М.: ВГИК, 1989. – 79 с.

71. Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы международной научной конференции / ред. – сост. К.Н. Рычков. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 200 с.: нот., ил.

72. Закревский, Ю.А. Звуковой образ в фильме. – М.: Искусство, 1961. – 128 с.

73. «“Звуковая заявка” сегодня». Научно-практическая конференция. Март, 2000. // Киноведческие записки. – 2000. – №48. – 167–197.

74. Звуковое кино. Сборник статей. – М.: ЦК РАБИС, 1930. – 112 с.
75. Звягинцев, А.П. Мастер-класс-01. Кинорежиссура. – М.: АРТкино, 2007. – 96 с.
76. Зоркая, Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. – М.: Искусство, 1994. – 238 с.
77. Иванченко, Г.В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы / Г.В. Иванченко. – М.: Смысл, 2001. – 252 с., табл.
78. Ивашкин, А.В. Беседы с Альфредом Шнитке / А.В. Ивашкин. – М.: РИК Культура, 1994. – 304 с., ил.
79. Иезуитов, Н.М. Пудовкин. Пути творчества. – М., Л.: Искусство, 1937. – 212 с.
80. Изволов, Н.А. Из истории рисованного звука в СССР. // Киноведческие записки. – 2001. – №53. – С.290–296.
81. Изволов, Н.А. Момент оживления спящей идеи. // Киноведческие записки. – 1992. – №15. – С. 135–144.
82. Изволов, Н.А. Феномен кино. История и теория. – М.: ЭГСИ, 2001. – 320 с.
83. Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911-1933 / Сост. и перевод М. Ямпольского. – М.: Искусство, 1988. – 317 с.
84. Ингарден, Р. Исследования по эстетике. / Пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.
85. Иоффе, И.И. Музыка советского кино. Основы музыкальной драматургии. – Л.: ГМНИИ, 1938. – 284 с.
86. Иоффе, И.И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. – Л.: ГМНИИ, 1937. – 410 с.
87. История зарубежного кино (1945–2000) / отв. ред. В. А. Утилов. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 568 с.
88. История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / под ред. Н. Гавриловой. – М.: Музыка, 2007. – 572 с.

89. Казарян, Р. А. О мнимой самостоятельности изображения // Киноведческие записки. – 1988. – № 1. – С. 71–83.
90. Казарян, Р.А. Эстетика кинофонографии / Роланд Казарян. – М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. – 248 с., 2 ил.
91. Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры / Роже Кайуа /сост., пер. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. – М.: ОГИ, 2007. – 304 с. (Серия Нация и культура / Научное наследие: Антропология)
92. Калинина, Е. А. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Калинина Екатерина Андреевна. – М., 2010. – 245 с.
93. Кан А. Курехин: Шкипер о Капитане / Александр Кан. – СПб.: Амфора, ТИД Амфора, 2012. – 287 с. – (Серия «Дискография.ru»)
94. Карасева М.В. О ложных маркер-пойнтерах: музыкально-звуковые стратегии в фильмах Тарантино / Марина Карасева // Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы международной научной конференции / ред. – сост. К.Н. Рычков. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 200 с.: нот., ил. – С. 123–142.
95. Карасева М.В. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. Изд. 3-е. / Марина Карасева. – М.: Композитор, 2009. – 360 с.
96. Квентин Тарантино. Интервью. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 336 с.
97. Кейдж, Дж. Тишина: Лекции и статьи / Джон Кейдж. – Вологда, 2012. – 383 с., ил.
98. Кесьлевский, К. О себе: Запись Дануты Сток. – М.: Новое издательство, 2010. – 132 с.

99. Киноведческие записки. – 1992. – № 15 (подборка «Звук в кино»).

100. Киноведческие записки. – 1994. – № 21 (подборка «Кино и музыка»).

101. Кинопанорама: Советское кино сегодня / сост. Фомин В.И.. – Вып. 3-й. – М.: Искусство, 1981. – 335 с.

102. Кинус, Ю.Г. Джаз: Истоки и развитие. – Ростов н/Д.:, Феникс, 2011. – 491 с.

103. Кира Муратова: Я разлюбила большое кино // Сеанс. – №13. – Режим доступа: http://seance.ru/names/muratova-kira/

104. Клер, Р. Искусство звука. – Режим доступа: http://seance.ru/n/37-38/flashback-depress/iskusstvo-zvuka

105. Козинцев, Г.М. Глубокий экран // Козинцев Г.М. Собрание сочинений в 5 тт. – Л.: Искусство, 1983.

106. Козлов, Л.К. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино / Л. Козлов. – М.: Искусство, 1980. – 288 с.

107. Козлов, Л.К. Произведение во времени: Статьи. Исследования. Беседы / Леонид Козлов. – М.: Эйзенштейн-центр, 2005. – 448 с.

108. Колодяжная, В.С., Трутко, И.И. История зарубежного кино. – М.: Искусство, 1970. – 480 с.

109. Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра / Автор идеи, предисл., комм., сост. К.Д. Церетели. – Н.Новгород: ДЕКОМ, 2005. – 272 с. – (Серия «Имена»).

110. Кононенко, Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 288 с., ил.

111. Корганов, Т.И., Фролов, И.Д. Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма. / Т. Корганов, И. Фролов. – М.: Искусство, 1964. – 351 с.

112. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.

113. Кром, А.Е. Музыкальный минимализм в контексте американского искусства XX в. - Н. Новгород: Издательский салон, 2010. – 343 с.

114. Крученых, А., Хлебников, В. Слово как таковое – Режим доступа: http://www.futurism.ru/a-z/manifest/slovo.htm.

115. Кувшинова, М.Ю. Балабанов / Мария Кувшинова. – СПб.: Мастерская «Сеанс», 2015. – 192 с., ил.

116. Кузнецова, М.В. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Кузнецова Мария Васильевна. – М., 2007. – 233 с.

117. Кшиштоф Кесьлевский – Тадеуш Соболевский. Нормальный момент // Искусство кино. – 1993. – № 3. – С. 122 – 127.

118. Кьеркегор С. Страх и трепет / пер. с дат., комм. Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. – М.: Республика, 1993. – 383 с. (Серия Библиотека этической мысли)

119. Лаврова, С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов: Очерки. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2007. – 194 с.

120. Ларс фон Триер: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом / пер. с швед. Ю. Колесовой. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 352 с. – (Арт-хаус).

121. Левинас, Э. Тотальность и бесконечное. // Фишер Н. Философское вопрошание о Боге. – М.: Христианская Россия, 2004. –

122. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.В. Бычкова. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – 607 с. (Серия «Summa culturologiae»)

123. Линдгрен, Э. Искусство кино: Введение в киноведение. – М.: Издательство иностранной литературы, 1956. – 192 с.

124. Лисса, З. Эстетика киномузыки / Зофья Лисса / пер. с нем. А.О. Зелениной и Д.Л. Каравкиной, ред. Пер. С.А. Маркус. – М.: Музыка, 1970. – 495 с.

125. Лондон, К. Музыка фильма / Курт Лондон / пер. с нем. под ред. М. Черемухина. – М.-Л.: Искусство, 1937. – 208 с.

126. Лопушанский, К. Диалоги о кино / Константин Лопушанский. – СПб.: Алетейя, ТО «Ступени», 2010. – 192 с., ил.

127. Лосев, А.Ф. Анализ трактата «О прекрасном» (I 6) // Плотин. Сочинения. Плотин в русских переводах (серия «Античная библиотека»). – СПб.: Издательство «Алетейя» при участии Греко-латинского кабинета Ю.А. Шичалина, Москва. 1995. – 672 с.

128. Лосева, О.В. Музыкальная цитата в «эпоху цитирования» // Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. И. П. Дубаева. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 368 с.

129. Лотман, М.Ю. Репетиция оркестра в разваливающемся мире // Киноведческие записки. – 1992. – №15. – С. 145–164.

130. Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.

131. Люмет, С. Как делается кино. Пер. с англ. О.К. Рейзен // Искусство кино. – 1998. – №11. – С. 121 – 139.

132. Манн, Т. Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом: Роман / Пер. с нем. С. Апта и Н. Ман / Томас Манн. – М.: Республика, 1993. – 431 с.

133. Маньковская, Н.Б., Бычков, В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. – М.: ВГИК, 2011. – 208 с.

134. Маньковская, Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. – М–СПб.: Издательство «Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга», 2009. (Серия «Письмена времени») – 495 с.

135. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с. – (Серия «Gallicinium»).

136. Мариевская, Н.Е. Время в кино / Н.Е. Мариевская. – М.: Прогресс-Традиция, 2015. – 336 с., ил.

137. Мартынов, В.И. Казус Vita Nova / Владимир Мартынов. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. – 160 с.

138. Мартынов, В.И. Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.

139. Мартынов, В.И. Зона OPUS POSTH, или Рождение новой реальности / В.И. Мартынов. – М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2011. – 288 с.

140. Мерло-Понти, М. Кино и новая психология /пер. М. Б. Ямпольского // Киноведческие записки. – 1992. – №16. – С.13–22.

141. Мерло-Понти, М. Око и дух. / Пер. с фр., предисл. и комм. А.В. Густыря. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.

142. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / Морис Мерло-Понти / пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. – СПб.: «Ювента», «Наука», 1999. – 606 с.

143. Метц, К. Кино: язык или речь? // Киноведческие записки. – 1993/1994. – № 20. – С. 54–90.

144. Метц, К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Кристиан Метц / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. – изд. 2-е. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 334 с. (Территория взгляда; вып.1).

145. Михеева, Ю.В. Альфред Шнитке и конец «большого стиля» в российской киномузыке // Вестник ВГИК. – 2011. – № 10. – С. 80 – 93.

146. Михеева, Ю.В. Аудиовизуальный контрапункт в кинофильме: эволюция и перспективы // Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы международной научной конференции / ред.-сост. К.Н. Рычков. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 200 с.– С. 33 – 45.

147. Михеева, Ю.В. Вопрошание и проповедь // После оттепели. Кинематограф 1970-х. / сост. Михеева Ю.В., Шемякин А.М. – М.: Корина, 2009. – С. 211 – 237.

148. Михеева, Ю.В. Звук в фильмах Робера Брессона в контексте кинофеноменологии М. Мерло-Понти // Вестник РГГУ. – 2015. – №1. – С. 45 – 63.

149. Михеева, Ю.В. Земля и небо. Два направления военных кинокомедий // Война на экране. / сост. Зак М.Е., Михеева Ю.В. – М.: Материк, 2006. – С. 79 – 90.

150. Михеева, Ю.В. Игра в игре: музыкальные стилизации в кинематографе // Философия и культура. – 2014. – №11. – С. 1684-1689.

151. Михеева. Ю.В. Идеи философского диалогизма и «пирамида» Кесьлевского // Вестник ВГИК. – 2012. – №14. – С. 50 – 65.

152. Михеева, Ю.В. Кинематограф Василия Шукшина: вочеловечение притчи // Вестник славянских культур. – 2015. – №3. – С. 208 – 217.

153. Михеева, Ю.В. Кинофильмы новых российских режиссеров как аудиовизуальное выражение современных духовных поисков // European Social Science Journal. Европейский журнал социальных наук. – 2014. – №3. – Том 1. – С. 305 – 313.

154. Михеева, Ю.В. Молчание автора: семантика незвучания в кинофильме // Вестник ВГИК. – 2014. – №21. – С. 78 – 88.

155. Михеева, Ю.В. Молчание. Пауза. Тишина. Свет. (Апофатика звука в «Зеркале» А. Тарковского) // Киноведческие записки. – 2002. – № 57. – С. 286 – 299.

156. Михеева, Ю.В. Музыка фильма и эстетика режиссера // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. Материалы Международной научной конференции 14 – 17 октября 2014 года / РАМ им. Гнесиных. – М.: ПРОБЕЛ–2000, 2015. – 536 с. – С. 425 – 432.

157. Михеева, Ю.В. Музыкальная форма как форма кинофильма: вопрос онтологического единства // Философия и культура. – 2015. – № 5. – С.762-768.

158. Михеева, Ю.В. Музыкальный минимализм в кинематографе: метаморфозы времени и самоявление звука. Часть 1 // Вестник ВГИК. – 2013. – № 17. – С. 43 – 51. – № 18. С. 42 – 51.

159. Михеева, Ю.В. Музыкальный минимализм в кинематографе: метаморфозы времени и самоявление звука. Часть 2 // Вестник ВГИК. – 2013. – № 18. С. 42 – 51.

160. Михеева, Ю.В. Несерьезное кино. Советская интеллигенция в комедиях 70-х // После оттепели. Кинематограф 1970-х. / сост. Михеева Ю.В., Шемякин А.М. – М.: Корина, 2009. – С. 271 – 295.

161. Михеева, Ю.В. Ночь Никодима. Человек постхристианской эпохи в западноевропейском и отечественном кинематографе. – М.: ВГИК, 2014. – 204 с., ил.

162. Михеева, Ю.В. Особенности функционирования минималистской музыки в кино // Электронный научный журнал «Медиамузыка». – № 4 (2015). – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/4_5.html
163. Михеева, Ю.В. Парадоксальность музыкального пространства в кинематографе Ингмара Бергмана // Киноведческие записки. – 2001. – № 51. – С. 92 – 99.
164. Михеева, Ю.В. Рефлексия как аудиовизуальная форма мышления в творчестве Александра Сокурова // Вестник ВГИК. – 2015. – №23. – С.54 – 64.
165. Михеева, Ю.В. Робер Брессон: Homo silentii французского кинематографа // Человек. – 2015. – №3. – С.148-163.
166. Михеева, Ю.В. Рок-музыка в позднесоветском кино: между новой реальностью и старой театральностью // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2014. – №3. – С.147 – 160.
167. Михеева, Ю.В. Трагедия человека в киномузыке Альфреда Шнитке // Человек. – 2014. – №3. – С. 138 – 147.
168. Михеева, Ю.В. Философские основания аудиовизуального контрапункта в кинофильме // Вестник ВГИК. – 2012. – №11. – С. 80 – 99.
169. Михеева, Ю.В. Фильм Тарковского «Андрей Рублев» и аудиовизуальная парадоксальность его финала // Вестник славянских культур. – 2014. – № 1(31). – С. 150 – 158.
170. Михеева, Ю.В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. – М.: ВГИК, 2016. – 241 с., ил.
171. Михеева, Ю.В. Язык, речь и образ в анализе художественной формы // Вестник ВГИК. – 2011. – № 9. – С. 76 – 85.
172. Музыка и фильма. Пособие по киномузыке. / сост.: Г. Эрдман, Д. Бечче, Л. Брав. / перевод с нем. М. Мейчика, ред. и вступ. ст. А. Грана. – М.: Теакинопечать, 1930. – 176 с.

173. Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. Материалы Международной научной конференции 14–17 октября 2014 года / РАМ им. Гнесиных. – М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. – 536 с.

174. Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков / В.П. Шестаков, Н.Г. Шахназарова. – М.: Музыка, 1971. – 688 с., 21 л. ил. (Сер. Памятники музыкально-эстетической мысли)

175. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М: Советская Энциклопедия, 1990. – 674 с.

176. Мукаржовский, Ян. Исследования по эстетике и теории искусства: Пер. с чешск. / сост. и коммент. Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.

177. Назайкинский, Е.В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с., нот.

178. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.

179. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. Общ.-науч. фонд; Предс науч.-ред совета В.С. Степин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Мысль, 2010. Режим доступа: http://iph.ras.ru/enc.htm

180. Новые аудиовизуальные технологии: Учебное пособие / отв. ред. К.Э. Разлогов. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 488 с.

181. Ницше, Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. – М.: Издательство «Мысль», 1990. –1 т. – 830 с.

182. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. // Ницше Ф. Соч. в 2 т. – М.: Мысль, 1990. – 1 т. – 830 с.

183. Омон, Ж., Бергала, А., Мари, М., Верне. М. Эстетика фильма. – М.: НЛО, 2012. (Серия «Кинотексты»). – 248 с., ил.

184. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Хосе Ортега-и-Гассет. – М.: АСТ, 2003. – 352 с.

185. Пазолини, П.П. Теорема / Пьер Паоло Пазолини. – М.: Ладомир, 2000. – 671 с.

186. Петров А.П, Колесникова, Н.А. Диалог о киномузыке / А. Петров, Н. Колесникова. – М.: Искусство, 1982. – 178 с.

187. Плахов, А.С. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. – Винница: Аквилон, 1999. – 464 с. – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/cinema/plahov33.htm

188. «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. – Вып.3. / сост. В.И. Фомин. – М.: Материк, 2006. – 188 с.

189. Пондопуло, Г.К., Ростоцкая, М.А. Новые искусства и современная культура. Фотография и культура. – М.: ВГИК, 1997. – 232 с.

190. Поспелов, П. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная Академия. – 1992. – №4. – С. 78–85.

191. Поэтика кино. 2-е издание. Перечитывая «Поэтику кино». – СПб.: РИИИ, 2001. – 268 с.

192. Распутин, В. Прощание с Матерой. // Распутин В. Повести. – М.: Молодая Гвардия, 1980. – 654 с. – с.13 – 196.

193. Росс, А. Дальше – шум. Слушая XX век./ Алекс Росс; пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. – М.: АСТ: CORPUS, 2015. – 560 с.

194. Русинова, Е.А. Звук рисует пространство. // Киноведческие записки. – 2005. – № 70. – С. 237–248.

195. Рычков, К.Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рычков Константин Николаевич. – М., 2013. – 375 с.

196. Савенко, С.И. Кино и симфония // Проблемы традиции и новаторства в советской музыке 1970–1980: сб. трудов МГПИ им. Гнесиных / сост. А. М. Гольцман, М. Е. Тараканов. – Вып. 82. – М.: МГПИ им. Гнесиных, 1982. – С. 30–53.

197. Салынский, Д.А. Киногерменевтика Тарковского. – М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. – 576 с., ил.

198. Сати, Э. Заметки млекопитающего. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. – 416 с., ил.

199. Сергеева, Т.С. Музыкальный мир фильмов С. Параджанова // Искусствоведение. – 2012. – №2. – Режим доступа: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-2/yazyki/515.html

200. Сигле, А.Р. Композитор и кино // Звукорежиссер. – 2005. – № 2. – С. 12–14.

201. Соколов, А.С. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. – М.: Музыка, 1992. – 231 с.

202. Сокуров, А. Н. В центре океана: [эссе, рассказы] / Александр Сокуров. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2012. – 319 с.

203. Сокуров: [сборник]. Кн.2. / Ред.-сост. Л. Аркус. – СПб.: Сеанс, 2006. – 588 с.

204. Сонтаг, С. Против интерпретации и другие эссе. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 352 с.

205. Тарковская, М. Осколки зеркала. – М: Вагриус, 2006. – 416 с.

206. Тарковский, А.А. Уроки режиссуры. – М.: ВИППК, 1992. – 92 с.

207. Тимофеевский. А. В самом нежном саване // Искусство кино. – 1988. – № 8. – С.46–52.

208. Трюффо о Трюффо. – М.: Радуга, 1987. – 456 с.

209. Туровская, М.И. «Да и Нет». О кино и театре последнего десятилетия./ М.И. Туровская. – М.: Искусство, 1966. – 295 с.

210. Туровская, М.И. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1991. – 256 с.

211. Тынянов, Ю.Н. Кино – слово – музыка // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 576 с.

212. Уваров, С.А. Музыкальный мир Александра Сокурова / Сергей Уваров. – М.: Издательский дом «Классика- XXI», 2011. – 160 с., ил.

213. Утилов, В.А. Сумерки цивилизации: XX век в образах западного киноэкрана / В.А. Утилов. – М.: Киностудия «Глобус», 2001. – 240 с.

214. Ухов, Д.П. Что надо знать кинематографистам о минимализме? // Киноведческие записки. – 1995. –№ 26. – С.133–143.

215. Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология / Сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. – М.: Прогресс, 1990. – 400 с. (Сокровищница русской религиозной мысли. Вып. 1)

216. Флоренский, П.А. Иконостас. – СПб.: Азбука-классика, 2010. – 224 с.

217. Флоренский, П.А. Соч. в 2 т. / П.А. Флоренский. – М.: Правда, 1990. – Т.2. – 447 с.

218. Фомин, В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965–1985 годы. Документы, свидетельства, размышления / В. Фомин / отв. ред. А.А. Нуйкин – М.: Материк, 1996. – 371 с.

219. Фрид, Э.Л. Музыка в советском кино. – Л., 1967. – 208 с.

220. Фэн Ю-Лань. Краткая история китайской философии / пер. Котенко Р.В., науч. ред. Торчинов Е.А.– СПб: Евразия, 1998. – 376 с.

221. Хангельдиева, И.Г. Музыка, театр, кино, телевидение (О музыкальной выразительности полифонических искусств). – М.: Советский композитор, 1991. –

222. Ханеке, М. Насилие не должно быть приятным в употреблении // Искусство кино. – 1999. – № 9. – С. 111 – 115.

223. Ханиш, М. О песнях под дождем. / пер. с нем. Г.В. Красновой. – М.: Радуга, 1984. – 157 с.

224. Харон, Я.Е. Музыка документального фильма: учебное пособие. – М.: ВГРТК, 1974. – 28 с.

225. Хейзинга, Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Йохан Хейзинга. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Прогресс – Академия», 1992. – 464 с.

226. Чередниченко, Т.В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. / Татьяна Чередниченко. – М.: НЛО, 2002. – 572 с.

227. Черемухин, М. Музыка звукового фильма / М. Черемухин. – М.: Госкиноиздат, 1939. – 256 с.

228. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. В 2 т.– М.: Русский язык, 1993.

229. Чернышов, А. В. Медиамузыка на телевидении: учебное пособие. – М.: Издательство Московского университета, 2009. – 112 с.

230. Чернышов, А.В. Музыкальная теория медиажанров // Музыковедение. – 2010. – № 1. – С. 2–9.

231. Чернышов, А.В. Медиамузыка: основы теории, практика и история: дис. … д-ра искусствоведения:17.00.02 / Чернышов Александр Валерьевич. – М., 2013. – 358 с.

232. Что такое язык кино? / Сборник / ВНИИ киноискусства / редкол.: Е.С. Громов и др. – М.: Искусство, 1989. – 238 с.

233. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. – Краснодар: Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2010. – 326 с.: табл.

234. Шерель, А.А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 576 с

235. Шестаков, В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. Исследование / В.П. Шестаков – М.: Музыка, 1975. – 351 с., ил.

236. Шёнберг, А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / Арнольд Шёнберг. – М.: ИД «Композитор», 2006. – 528 с.

237. Шилова, И.М. Кинематограф 80-х: Новые тенденции. – М.: Знание, 1987. – 48 с.

238. Шилова, И.М. Превращения музыкального фильма. – М.: БПСК, 1981. – 64 с.

239. Шилова, И.М. Фильм и его музыка / общ. ред. М.Е. Тараканова. – М.: Советский композитор, 1973. – 229 с.

240. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика. / Фридрих Шлегель. – В 2 т. – М.: Искусство, 1983. Т.1. – 479 с. (Серия История эстетики в памятниках и документах)

241. Шмеман, А. Дневники. 1973 – 1983. / Прот. Александр Шмеман. – М.: Русский путь, 2007. – 720 с.

242. Шнитке, А.Г. Полистилистические тенденции в современной музыке //В. Н. Холопова, Е. П. Чигарева. Альфред Шнитке. Очерки жизни и творчества. – М.: Советский композитор, 1990. – С. 327–332.

243. Шолохов, С. Иные времена – иные песни // Искусство кино. – 1987. – № 10. – С. 31–38.

244. Шостакович, Д.Д. О музыке к «Новому Вавилону» // Советский экран. – 1929. – №11. – С.6–7.

245. Шостакович, Д.Д. Король Лир // Музыкальная жизнь. – 1976. – № 17.

246. Шрейдер, П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. / пер. с англ. Н.А. Цыркун // Киноведческие записки. – 1996/97. – № 32. – 182–201.

247. Шукшин, В.М. Собрание сочинений: в 3 т. / Василий Шукшин. – М.: Молодая Гвардия, 1985. – 3 т. – 672 с.

248. Шульгин, Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке / Д.И. Шульгин. – М.: Деловая лига, 1993. – 109 с., ил.

249. Эйзенштейн в воспоминаниях современников. / Сост.-ред., авт. Примеч. И вступит. Ст. Р.Н. Юренев. – М.: Искусство, 1974. – 422 с.

250. Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения: в 6 т. / Сергей Эйзенштейн. – М: Искусство, 1964. – 2 т. – 566 с.

251. Эйзенштейн, С.М. Монтаж / сост., автор предисл. и комм. Н.И. Клейман. – М.: РГАЛИ, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2000. – 592 с.

252. Эйзенштейн, С.М. Неравнодушная природа. Том второй. О строении вещей. – М.: РГАЛИ, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Государственный центральный музей кино, 2006. – 624 с.

253. Элем Климов. Неснятое кино. – М.: Издательский дом «Хроникер», 2008. – 384 с.

254. Эстетика и теория искусства. Хрестоматия. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 678 с.

255. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

256. Эшпай, В.А. «Нулевая степень письма», или Еще раз о минимализме// Киноведческие записки. – 1995. – №26. – С.144–146.

257. Ямпольский, М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. – М.: НИИ Киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. – 216 с.

258. Ямпольский, М.Б. Мерло-Понти и кинотеория // Киноведческие записки. – 1992. – № 16. – С. 23–29.

259. Ямпольский, М.Б. Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. – 1992. – № 15. – С. 80–110.

260. Ямпольский, М. Б. Муратова: Опыт киноантропологии / Михаил Ямпольский. – СПб.: Сеанс, 2008. – 304 с.

261. Ямпольский, М.Б. Платонов, прочитанный Сокуровым //Ямпольский М.Б. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. – М.: НЛО, 2004. –

262. Adorno, Th., Eisler, H. Composing for the Films. – L.: Bloomsbery Publishing Group Ltd., 2007. – 176 p.

263. Altman, R. Silent Film Sound. – N. Y.: Columbia University Press, 2004. – 462 p.

264. Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema / ed. by D. Goldmark, L. Kramer, R. Leppert. – L.A., L.: University of California Press, 2007. – 333 p.

265. Brown, R. Film and Classical Music // Film and the Arts in Symbiosis: a Resource Guide / ed. by Edgerton. – N. Y.: Greenwood Press, 1988. – P. 168–192.

266. Brown, R. Overtones and Undertones: Reading Film Music. – L. A.: University of California Press, 1994. – 396 p.

267. Buhler, J. Flinn C., Neumeyer D. Music and Cinema. – Hannover: Wesleyan University Press, 2000. – 397 p.

268. Burlingame, J. Sound and Vision: 60 Years of Motion Picture Soundtracks. – N. Y.: Watson-Guptill Publications, 2000. – 244 p.

269. Burt, G. The Art of Film Music. – Boston: Northeastern University Press, 1994. – 266 p.

270. Chion, M. Audio-Vision: Sound on Screen / ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. – N.Y.: Columbia University Press, 1994. – 239 p.

271. Chion, M. Film, a Sound Art / transl. by C. Gorbman. – N.Y.: Columbia University Press, 2009. – 536 p.

272. Chion, M. The Voice in Cinema / ed. and transl. by C. Gorbman. – N.Y.: Columbia University Press, 1999. – 183 p.

273. Cooke, M. A History of Film Music. – N.Y.; Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2008. – 584 p.

274. Dickinson, K. Off Key: When Film and Music Won’t Work Together. – N.Y.: Oxford University Press, Inc., 2008. – 264 p.

275. Egorova, T. Soviet Film Music. – Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997. – 311 p.

276. Gorbman, C. Unheard Melodies: Narrative Film Music. – Bloomington, IN: Indiana Univ Pr., 1987. – 190 p.

277. Hickman, R. Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music. – N.Y.: W.W. Norton, 2006. – 526 p.

278. Homo Musicus. Альманах музыкальной психологии’ 95. – М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1995. – 176 с.

279. Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema / ed. by J. Wierzbicki. – N.Y.: Routledge, 2012. – 232 p.

280. Redner, G. Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge between Film Theory and Music. – Bristol; Chicago: Intellect, 2010. – 194 p.

281. Schrader, P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. – Berkeley: University of California Press, 1972. – 194 p.

282. Sontag, S. Spiritual Style in the Films of Robert Bresson // Sontag S. Against Interpretation. – New York: Dell Publishing Co, 1969.

283. Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema / Ed. by L. Kaganovsky and M. Salazkina. – Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2014. – 299 p.

284. Wierzbicki, J. E. Film Music: A History. – N.Y.; Abingdon: Routledge, 2009. – 328 p.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. АГИРРЕ, ГНЕВ БОЖИЙ / Aguirre, Der Zorn Gottes (ФРГ, 1972)

режиссер: Вернер Херцог

композитор: Popol Vuh

2. АГОНИЯ (СССР, 1974 – 1981)

режиссер: Элем Климов

композитор: Альфред Шнитке

3. АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ (СССР, 1938)

режиссер: Сергей Эйзенштейн

композитор: Сергей Прокофьев

4. АЛИСА В ГОРОДАХ/ Alice In Den Stadten (ФРГ, 1974)

режиссер: Вим Вендерс

композитор: краут-рок группа «Can»

5. АМПИР (СССР, 1986)

режиссер: Александр Сокуров

музыка: Джузеппе Верди

6. АНГЕЛЫ ГРЕХА / Les Anges du péché (Франция, 1943)

режиссер: Робер Брессон

композитор: Жан-Жак Грюневальд

7. АНДРЕЙ РУБЛЕВ (СССР,1966)

режиссер: Андрей Тарковский

композитор: Вячеслав Овчинников

8. АНТРАКТ / Entr'acte (Франция, 1924)

режиссер: Рене Клер

композитор: Эрик Сати

9. АССА (СССР,1987)

режиссер: Сергей Соловьев

композитор: Борис Гребенщиков

музыка: «Аквариум», «Кино», «Браво», «Союз композиторов»

10. АСТЕНИЧЕСКИЙ СИНДРОМ (СССР,1989)

режиссер: Кира Муратова

музыка: Франц Шуберт, Talking Heads, Silicon Dream

11. АШИК-КЕРИБ (СССР, 1988)

режиссер: Сергей Параджанов

композитор: Джаваншир Кулиев

музыка: Камиль Сен-Санс, Франц Шуберт

12. БЕЛАЯ ЛЕНТА / Das weiße Band: Eine deutsche Kindergeschichte (Германия, Франция, Италия, Австрия, 2009)

режиссер: Михаэль Ханеке

композитор: отсутствует

13. БЕШЕНЫЕ ПСЫ / Reservoir Dogs (США, 1991)

режиссер: Квентин Тарантино

музыка: George Baker Selection, Blue Swede и др.

14. БРАТ (Россия, 1997)

режиссер: Алексей Балабанов

музыка: Вячеслав Бутусов, Настя

15. БРАТ 2 (Россия, 2000)

режиссер: Алексей Балабанов

музыка: «Би-2», «Маша и медведи», «АукцЫон», «Агата Кристи», Земфира, «Сплин», «Ла Манш», «Крематорий», «Танцы минус», Чичерина, Вячеслав Бутусов, «Океан Ельзи», «Смысловые галлюцинации», Вадим Самойлов, Ирина Салтыкова

16. БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН» (СССР, 1925)

режиссер: Сергей Эйзенштейн

композитор: Эдмунд Майзель (1926), Николай Крюков (1949), Дмитрий Шостакович (1976)

17. В ОГНЕ БРОДА НЕТ (СССР, 1967)

режиссер: Глеб Панфилов

композитор: Вадим Биберган

18. ВЕРОЯТНО, ДЬЯВОЛ / Le diable probablement (Франция, 1977)

режиссер: Робер Брессон

композитор: Филипп Сард

музыка: Клаудио Монтеверди, Вольфганг Амадей Моцарт

19. ВЗЛОМЩИК (СССР, 1986)

режиссер: Валерий Огородников

композитор: Виктор Кисин

музыка: «Алиса», «АукцЫон», «АВИА», «Буратино», «Кофе», «Присутствие»

20. ВИРИДИАНА / Viridiana (Испания, Мексика, 1960)

режиссер: Луис Бунюэль

композитор: Густаво Питталуга

музыка: Георг Фридрих Гендель

21. ВИТГЕНШТЕЙН / Wittgenstein (Великобритания, Япония, 1993)

режиссер: Дерек Джармен

композитор: Ян Лэзем-Кениг

музыка: Йоганнес Брамс, Сезар Франк, Вольфганг Амадей Моцарт и др.

22. ВОЗВРАЩЕНИЕ (Россия, 2003)

режиссер: Андрей Звягинцев

композитор: Андрей Дергачев

23. ВОЛЧОК (Россия, 2009)

режиссер: Василий Сигарев

композитор: -

24. ВОСЕМЬ С ПОЛОВИНОЙ / 8 ½, Otto e mezzo (Италия, 1962)

режиссер: Федерико Феллини

композитор: Нино Рота

музыка: Рихард Вагнер

25. ВОСХОЖДЕНИЕ (СССР, 1976)

режиссер: Лариса Шепитько

композитор: Альфред Шнитке

26. ВСТРЕЧНЫЙ (СССР, 1933)

режиссеры: Фридрих Эрмлер, Сергей Юткевич

композитор: Дмитрий Шостакович

27. ГАДКИЕ ЛЕБЕДИ (Россия, 2006)

режиссер: Константин Лопушанский

композитор: Андрей Сигле

28. ГАМЛЕТ (СССР, 1964)

режиссер: Григорий Козинцев

композитор: Дмитрий Шостакович

29. ГОЛУБИЗНА / Blue (Великобритания, Япония,1993)

режиссер: Дерек Джармен

композитор: Саймон Фишер-Тернер

30. ГОСПОДИН ОФОРМИТЕЛЬ (СССР, 1988)

режиссер: Олег Тепцов

композитор: Сергей Курехин

31. ГРУЗ 200 (Россия, 2007)

режиссер: Алексей Балабанов

музыка: «Земляне», «Кино», «Песняры», «Ариэль», Юрий Лоза и группа «Зодчие», «Голубые молнии», «ДК», Африк Симон, Кола Бельды

32. ДАМЫ БУЛОНСКОГО ЛЕСА / Les Dames du Bois de Boulogne (Франция, 1945)

режиссер: Робер Брессон

композитор: Жан-Жак Грюневальд

33. ДВА КАПИТАНА 2 (Россия, 1993)

режиссер: Сергей Дебижев

композитор: Борис Гребенщиков, Сергей Курехин

34. ДВОЙНАЯ ЖИЗНЬ ВЕРОНИКИ / фр. La Double Vie De Veronique, польск. Podwójne życie Weroniki (Франция, Польша, Норвегия, 1991)

режиссер: Кшиштоф Кесьлевский

композитор: Збигнев Прайснер

35. ДЕВЯТЬ ДНЕЙ ОДНОГО ГОДА (СССР, 1962)

режиссер: Михаил Ромм

композитор: Джон Тер-Татевосян

36. ДЕКАЛОГ / Dekalog (Польша, 1989)

режиссер: Кшиштоф Кесьлевский

композитор: Збигнев Прайснер

37. ДЕНЬГИ / L'Argent (Франция, Швейцария, 1983)

режиссер: Робер Брессон

композитор: отсутствует

музыка: Иоганн Себастьян Бах

38. ДЖАЗ / Jazz (Великобритания, США, 2001, документальный)

Режиссер: Кен Бернс

39. ДНЕВНИК СЕЛЬСКОГО СВЯЩЕННИКА / Journal d'un curé de campagne (Франция, 1951)

режиссер: Робер Брессон

композитор: Жан-Жак Грюневальд

40. ДНИ ЗАТМЕНИЯ (СССР, 1988)

режиссер: Александр Сокуров

композитор: Юрий Ханин

41. ДОЛГИЕ ПРОВОДЫ (СССР, 1971)

режиссер: Кира Муратова

композитор: Олег Каравайчук

42. ДРЕВО ЖИЗНИ / The Tree of Life (США, 2011)

режиссер: Терренс Малик

композитор: Александр Деспла

музыка: Иоганн Себастьян Бах, Вольфганг Амадей Моцарт, Роберт Шуман, Йоганнес Брамс, Гектор Берлиоз и др.

43. ДУРАК (Россия, 2014)

режиссер: Юрий Быков

композитор: Юрий Быков

музыка: Виктор Цой, «Лесоповал»

44. ДУХОВ ДЕНЬ (СССР, 1990)

режиссер: Сергей Сельянов

композитор: Юрий Шевчук

45. ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МАТФЕЯ / Il Vangelo secondo Matteo (Италия, Франция, 1964)

режиссер: Пьер Паоло Пазолини

композитор: Луис Бакалов

музыка: Иоганн Себастьян Бах, Вольфганг Амадей Моцарт и др.

46. ЕЛЕНА (Россия, 2011)

режиссер: Андрей Звягинцев

музыка: Филип Гласс

47. ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ / Offret (Швеция, Великобритания, Франция, 1986)

режиссер: Андрей Тарковский

музыка: Иоганн Себастьян Бах, Watazumido-Shuso, Хоттику; «Locklåtar från Dalarna och Härjedalen» Elin Lisslass, Karin Edvards Johansson, Tjugmyr Maria Larsson

48. ЖИВЕТ ТАКОЙ ПАРЕНЬ (СССР, 1964)

режиссер: Василий Шукшин

композитор: Павел Чекалов

49. ЖИЛ ПЕВЧИЙ ДРОЗД (СССР, 1970)

режиссер: Отар Иоселиани

композитор: Теймураз Бакурадзе

50. ЖИТЬ (Россия, 2011)

режиссер: Василий Сигарев

композитор: Павел Додонов

51. ЗАБАВНЫЕ ИГРЫ / Funny Games (Австрия, 1997)

режиссер: Михаэль Ханеке

композитор: отсутствует

музыка: Георг Фридрих Гендель, Вольфганг Амадей Моцарт, Джон Зорн, Пьетро Масканьи

52. ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН / A Clockwork Orange (США, 1971)

режиссер: Стенли Кубрик

композитор: Уэнди Карлос

музыка: Людвиг ван Бетховен, Джоаккино Россини, Артур Фрид, Накио Херб Браун.

53. ЗАСТАВА ИЛЬИЧА / МНЕ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ (СССР, 1964)

режиссер: Марлен Хуциев

композитор: Николай Сидельников

музыка: Франц Шуберт, Булат Окуджава, Сергей и Татьяна Никитины

54. ЗАТМЕНИЕ / L'Eclisse (Италия, Франция, 1962)

режиссер: Микеланджело Антониони

композитор: Джованни Фуско

55. ЗВЕЗДА (Россия, 2002)

режиссер: Николай Лебедев

композитор: Алексей Рыбников

56. ЗЕРКАЛО (СССР, 1974)

режиссер: Андрей Тарковский

композитор: Эдуард Артемьев

музыка: Иоганн Себастьян Бах, Генри Пёрселл, Джованни Баттиста Перголези

57. И КОРАБЛЬ ПЛЫВЕТ / E la nave va (Италия, Франция, 1983)

режиссер: Федерико Феллини

композитор: Джанфранко Пленицио

музыка: Джузеппе Верди и др.

58. ИВАН ГРОЗНЫЙ (СССР, 1944)

режиссер: Сергей Эйзенштейн

композитор: Сергей Прокофьев

59. ИГЛА (СССР, 1988)

режиссер: Рашид Нугманов

композитор: Виктор Цой

60. ИДИ И СМОТРИ (СССР, 1986)

режиссер: Элем Климов

композитор: Олег Янченко

музыка: Рихард Вагнер, Вольфганг Амадей Моцарт

61. ИДИОТЫ / Idioterne (Дания, 1998)

режиссер: Ларс фон Триер

композитор: отсутствует

музыка: Камиль Сен-Санс

62. ИЗГНАНИЕ (Россия, 2007)

режиссер: Андрей Звягинцев

композиторы: Андрей Дергачев, Арво Пярт

63. КАК В ЗЕРКАЛЕ / Såsom i en spegel (Швеция, 1961)

режиссер: Ингмар Бергман

композитор: Эрик Нордгрен

музыка: Иоганн Себастьян Бах

64. КАЛИНА КРАСНАЯ (СССР, 1974)

режиссер: Василий Шукшин

композитор: Павел Чекалов

65. КАРАВАДЖО / Caravaggio (Великобритания, 1986)

режиссер: Дерек Джармен

композитор: Саймон Фишер-Тернер

66. КАРМАННИК / Pickpocket (Франция, 1959)

режиссер: Робер Брессон

композитор: отсутствует

музыка: Жан-Батист Люлли

67. КИН-ДЗА-ДЗА (СССР,1986)

режиссер: Георгий Данелия

композитор: Гия Канчели

68. КИСЛОРОД (Россия, 2009)

режиссер: Иван Вырыпаев

композиторы: Олег Костров, Андрей Самсонов, Айдар Гайнуллин, Сергей Ефременко

69. КЛУБ БУЭНА ВИСТА / Buena Vista Social Club (Германия, Сша, Великобритания, Франция, Куба, 1999, документальный).

режиссер: Вим Вендерс

70. КОЙАНИСКАЦИ / Koyaanisqatsi (США, 1983, документальный)

режиссер: Годфри Реджио

композитор: Филип Гласс

71. КОКТЕБЕЛЬ (Россия, 2003)

режиссеры: Борис Хлебников, Алексей Попогребский

композитор: Лутгардо Лабад

музыка: Чик Кориа

72. КОМИССАР (СССР, 1967)

режиссер: Александр Аскольдов

композитор: Альфред Шнитке

73. КОНЕЦ ВЕКА (Россия, 2001)

режиссер: Константин Лопушанский

композитор: Валерий Белинов

74. КОНТРАКТ РИСОВАЛЬЩИКА / The Draughtsman’s Contract (Великобритания, 1982)

режиссер: Питер Гринуэй

композитор: Майкл Найман

75. КОРОЛЬ ЛИР (СССР, 1970)

режиссер: Григорий Козинцев

композитор: Дмитрий Шостакович

76. КОРОТКИЕ ВСТРЕЧИ (СССР, 1967)

режиссер: Кира Муратова

композитор: Олег Каравайчук

77. КОЧЕГАР (Россия, 2010)

режиссер: Алексей Балабанов

композитор: Валерий Дидюля

78. КРОТКАЯ / Une femme douce (Франция, 1969)

режиссер: Робер Брессон

композитор: Жан Винер

музыка: Вольфганг Амадей Моцарт, Генри Перселл

79. ЛАНСЕЛОТ ОЗЕРНЫЙ / Lancelot du Lac (Франция, 1974)

режиссер: Робер Брессон

композитор: Филипп Сард

80. ЛЕВИАФАН (Россия, 2014)

режиссер: Андрей Звягинцев

музыка: Филип Гласс

81. ЛИФТ НА ЭШАФОТ / Ascenseur pour l'echafaud (Франция, 1957)

режиссер: Луи Маль

композитор: Майлз Дэвис

82. ЛЮБОВЬ / Amour (Франция, Германия, Австрия, 2012)

режиссер: Михаэль Ханеке

композитор: отсутствует

музыка: Франц Шуберт, Роберт Шуман, Людвиг ван Бетховен

83. МАГНОЛИЯ / Magnolia (США, 1999)

режиссер: Пол Томас Андерсон

композитор: Джон Брайон

84. МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ (СССР, 1980)

режиссер: Михаил Швейцер

композитор: Альфред Шнитке

85. МАЛЬЧИК С ВЕЛОСИПЕДОМ / Le Gamin au vélo (Бельгия, Франция, Италия, 2011)

режиссеры: Жан-Пьер и Люк Дарденн

композитор: отсутствует

музыка: Людвиг ван Бетховен

86. МЕРТВЕЦ / Dead Man (США, 1995)

режиссер: Джим Джармуш

композитор: Нил Янг

87. МОЛЧАНИЕ / Tystnaden (Швеция, 1963)

режиссер: Ингмар Бергман

композитор: Иван Ренлинден

музыка: Иоганн Себастьян Бах

88. МОЛЧАНИЕ ЛОРНЫ / Le Silence de Lorna (Бельгия, Франция, Германия, Италия, 2008)

режиссеры: Жан-Пьер и Люк Дарденн

композитор: отсутствует

музыка: Людвиг ван Бетховен

89. МОНОЛОГ (СССР, 1972)

режиссер: Илья Авербах

композитор: Олег Каравайчук

90. МОРФИЙ (Россия, 2008)

режиссер: Алексей Балабанов

музыка: «Танго Магнолия», «Снежная колыбельная», «Кокаинетка» в исполнении Александра Вертинского

91. МУШЕТТ / Mouchette (Франция, 1966)

режиссер: Робер Брессон

композитор: Жан Винер

Музыка: Клаудио Монтеверди

92. НА ПОСЛЕДНЕМ ДЫХАНИИ / À bout de souffle (Франция, 1960)

режиссер: Жан-Люк Годар

композитор: Марсиаль Солал

93. НАСТРОЙЩИК (Россия, Украина, 2004)

режиссер: Кира Муратова

композитор: Валентин Сильвестров

94. НАУДАЧУ, БАЛЬТАЗАР / Au hasard Balthazar (Франция, Швеция, 1966)

режиссер: Робер Брессон

композитор: Жан Винер

музыка: Франц Шуберт

95. НАЧАЛО (СССР, 1970)

режиссер: Глеб Панфилов

композитор: Вадим Биберган

96. НЕБО НАД БЕРЛИНОМ / Der Himmel über Berlin (ФРГ, Франция, 1987)

режиссер: Вим Вендерс

композитор: Юрген Книпер

97. НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ ИЗ ЖИЗНИ ОБЛОМОВА (СССР,1979)

режиссер: Никита Михалков

композитор: Эдуард Артемьев

музыка: Винченцо Беллини

98. НЕФТЬ / There Will Be Blood (США, 2007)

режиссер: Пол Томас Андерсон

композитор: Джонни Гринвуд

музыка: Иоганнес Брамс

99. НОВЫЙ ВАВИЛОН (СССР, 1928)

режиссер: Григорий Козинцев

композитор: Дмитрий Шостакович

100. НОСТАЛЬГИЯ / Nostalghia (Италия, Франция, СССР, 1983)

режиссер: Андрей Тарковский

музыка: Джузеппе Верди, Людвиг ван Бетховен, русский народный напев «Ой вы, кумушки» в исполнении Ольги Сергеевой

101. НОЧЬ / La Notte (Италия, Франция, 1961)

режиссер: Микеланджело Антониони

композитор: Джорджо Газлини

102. ОВСЯНКИ (Россия, 2010)

режиссер: Алексей Федорченко

композитор: Андрей Карасев

103. ОДИНОКИЙ ГОЛОС ЧЕЛОВЕКА (СССР, 1978 – 1987)

режиссер: Александр Сокуров

музыка: Отмар Нуссио, Кшиштоф Пендерецкий, Александр Бурдов

104. ОНО (СССР, 1989)

режиссер: Сергей Овчаров

композитор: Сергей Курехин

105. ОРДА (Россия, 2011)

режиссер: Андрей Прошкин

композитор: Алексей Айги

106. ОРЛЕАН (Россия, 2015)

режиссер: Андрей Прошкин

композитор: Алексей Айги

музыка: The Tiger Lillies

107. ОСЕННЯЯ СОНАТА / Höstsonaten (Швеция, 1977)

режиссер: Ингмар Бергман

композитор: отсутствует

музыка: Фредерик Шопен, Роберт Шуман, Георг Фридрих Гендель, Иоганн Себастьян Бах

108. ОТЕЛЬ «ГРАНД БУДАПЕШТ» / The Grand Budapest Hotel (Великобритания, Германия, США, 2014)

режиссер: Уэс Андерсон

композитор: Александр Деспла

109. ОТЕЦ И СЫН (Россия, 2003)

режиссер: Александр Сокуров

композитор: Андрей Сигле

110. ОТЧУЖДЕНИЕ / Uzak (Турция, 2002)

режиссер: Нури Бильге Джейлан

композитор: отсутствует

музыка: Иоганн Себастьян Бах

111. ОХОТА НА ЛИС (СССР, 1980)

режиссер: Вадим Абдрашитов

композитор: Эдуард Артемьев

112. ПАРИЖ, ТЕХАС / Paris, Texas (ФРГ, Франция, Великобритания, США, 1984)

режиссер: Вим Вендерс

композитор: Рай Кудер

113. ПЕЙЗАЖ ПОСЛЕ БИТВЫ / Krajobraz po bitwie (Польша, 1970)

режиссер: Анджей Вайда

композитор: Зыгмунт Конечный

музыка: Антонио Вивальди, Фредерик Шопен

114. ПЕРСОНА / Persona (Швеция, 1966)

режиссер: Ингмар Бергман

композитор: Ларс-Йохан Верле

музыка: Иоганн Себастьян Бах

115. ПЕСНЬ ПРО КУПЦА КАЛАШНИКОВА (Россия, 1909)

режиссер: Василий Гончаров

композитор: Михаил Ипполитов-Иванов

116. ПЕЩЕРА ЗАБЫТЫХ СНОВ / Cave of Forgotten Dreams (Франция, Германия, Великобритания, США, Канада, 2010, документальный)

режиссер: Вернер Херцог

композитор: Эрнст Рейзегер

117. ПИАНИСТКА / La Pianiste (Австрия, Франция, Германия, 2001)

режиссер: Михаэль Ханеке

композитор: отсутствует

музыка: Франц Шуберт, Людвиг ван Бетховен

118. ПИСЬМА МЕРТВОГО ЧЕЛОВЕКА (СССР, 1986)

режиссер: Константин Лопушанский

композитор: Александр Журбин

музыка: Джулио Каччини, Оливье Мессиан, Габриэль Форе

119. ПОВАКАЦИ / Powaqqatsi (США, 1988, документальный)

режиссер: Годфри Реджио

композитор: Филип Гласс

120. ПОДРУГИ (СССР, 1935)

режиссер: Лео Арнштам

композитор: Дмитрий Шостакович

121. ПОКАЯНИЕ (СССР, 1984-86)

режиссер: Тенгиз Абуладзе

композитор: Нана Джанелидзе

музыка: Людвиг ван Бетховен, Джузеппе Верди, Клод Дебюсси, Арам Хачатурян, Арво Пярт

122. ПОНИЗОВАЯ ВОЛЬНИЦА / Стенька Разин (Россия, 1908)

режиссер: Владимир Ромашков

композитор: Михаил Ипполитов-Иванов

123. ПОСЕТИТЕЛИ / Visitors (США, 2013, документальный)

режиссер: Годфри Реджио

композитор: Филип Гласс

124. ПОСЛЕ БАХА (Россия, 2010, документальный)

режиссер: Олеся Буряченко

музыка: Владимир Мартынов, Сергей Загний, Антон Батагов, Павел Карманов

125. ПОХОЖДЕНИЯ ЗУБНОГО ВРАЧА (СССР, 1965)

режиссер: Элем Климов

композитор: Альфред Шнитке

126. ПРИГОВОРЕННЫЙ К СМЕРТИ БЕЖАЛ, ИЛИ ДУХ ВЕЕТ, ГДЕ ХОЧЕТ / Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut (Франция, 1956)

режиссер: Робер Брессон

композитор: отсутствует

музыка: Вольфганг Амадей Моцарт

127. ПРИКЛЮЧЕНИЕ / L'Avventura (Италия, Франция, 1960)

режиссер: Микеланджело Антониони

композитор: Джованни Фуско

128. ПРО УРОДОВ И ЛЮДЕЙ (Россия, 1998)

режиссер: Алексей Балабанов

музыка: Михаил Глинка, Модест Мусоргский, Петр Чайковский, Сергей Прокофьев

129. ПРОЦЕСС ЖАННЫ Д’АРК / Procès de Jeanne d'Arc (Франция, 1962)

режиссер: Робер Брессон

композитор: Франсис Сейриг

130. ПРОШУ СЛОВА (СССР, 1975)

режиссер: Глеб Панфилов

композитор: Вадим Биберган

131. ПРОЩАНИЕ (СССР, 1982)

режиссер: Элем Климов

композитор: Альфред Шнитке, Вячеслав Артемов

музыка: русские народные песни в исполнении «Ансамбля Дмитрия Покровского»

132. РАССЕКАЯ ВОЛНЫ / Breaking the Waves (Дания, 1996)

режиссер: Ларс фон Триер

композитор: отсутствует

133. РЕПЕТИЦИЯ ОРКЕСТРА / Prova D'Orchestra (Италия, 1978)

режиссер: Федерико Феллини

композитор: Нино Рота

134. РОЗЕТТА / Rosetta (Франция, Бельгия, 1999)

режиссеры: Жан-Пьер и Люк Дарденн

композитор: Жан-Пьер Кокко

135. РУССКАЯ СИМФОНИЯ (Россия, 1994)

режиссер: Константин Лопушанский

композитор: Андрей Сигле

музыка: Апостол Николаев-Струмский

136. СЕДЬМАЯ ПЕЧАТЬ / Det Sjunde Insegle (Швеция, 1957)

режиссер: Ингмар Бергман

композитор: Эрик Нурдгрен

137. СИМФОНИЯ ДОНБАССА / Энтузиазм (СССР, 1930, документальный)

режиссер: Дзига Вертов

138. СКАЗ ПРО ТО, КАК ЦАРЬ ПЕТР АРАПА ЖЕНИЛ (СССР, 1976)

режиссер: Александр Митта

композитор: Альфред Шнитке

139. СКОРБНОЕ БЕСЧУВСТВИЕ (СССР, 1983)

режиссер: Александр Сокуров

композитор: отсутствует

музыка: Иоганн Себастьян Бах

140. СЛАДКИЙ И ГАДКИЙ / Sweet and Lowdown (США, 1999)

режиссер: Вуди Аллен

композитор: Дик Хаймен

141. СЛЕЗЫ КАПАЛИ (СССР, 1982)

режиссер: Георгий Данелия

композитор: Гия Канчели

142. СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ / Morte A Venezia (Италия, Франция, 1971)

режиссер: Лукино Висконти

музыка: Густав Малер

143. СОЛНЕЧНЫЙ УДАР (Россия, 2014)

режиссер: Никита Михалков

композитор: Эдуард Артемьев

музыка: Камиль Сен-Санс

144. СОЛЯРИС (СССР, 1972)

режиссер: Андрей Тарковский

композитор: Эдуард Артемьев

музыка: Иоганн Себастьян Бах

145. СПОРТ, СПОРТ, СПОРТ (СССР, 1970)

режиссер: Элем Климов

композитор: Альфред Шнитке

146. СТАЛИНГРАД (Россия, 2013)

режиссер: Федор Бондарчук

композитор: Анджело Бадаламенти, Земфира

147. СТАЛКЕР (СССР, 1979)

режиссер: Андрей Тарковский

композитор: Эдуард Артемьев

музыка: Людвиг ван Бетховен, Морис Равель, Рихард Вагнер

148. СТРАНА ГЛУХИХ (Россия, 1997)

режиссер: Валерий Тодоровский

композитор: Алексей Айги

149. СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА (СССР, 1959)

режиссер: Сергей Бондарчук

композитор: Вениамин Баснер

музыка: Ежи Петерсбурский

150. СЮЖЕТ ДЛЯ НЕБОЛЬШОГО РАССКАЗА (СССР, 1969)

режиссер: Сергей Юткевич

композитор: Родион Щедрин

151. ТАНЦУЮЩАЯ В ТЕМНОТЕ / Dancer in the Dark (Дания, Германия, Нидерланды, США, 2000)

режиссер: Ларс фон Триер

композитор: Бьорк Гвюдмюндсдоуттир

152. ТЕМА (СССР, 19790

режиссер: Глеб Панфилов

композитор: Вадим Биберган

153. ТЕНИ / Shadows (США, 1959)

режиссер: Джон Кассаветис

композитор: Чарльз Мингус

154. ТОНКАЯ КРАСНАЯ ЛИНИЯ / The Thin Red Line (США, 1998)

режиссер: Терренс Малик

композитор: Ханс Циммер

музыка: Арво Пярт, Габриэль Форе, Чарльз Айвз

155. ТРАГЕДИЯ В СТИЛЕ РОК (СССР, 1988)

режиссер: Савва Кулиш

композитор: Сергей Курёхин

музыка: «Бригада С», «Поп-механика»

156. ТРИ ЦВЕТА: СИНИЙ / Trois Couleurs: Bleu (Франция, Швейцария, Польша, 1993)

режиссер: Кшиштоф Кесьлевский

композитор: Збигнев Прайснер

157. ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ (Россия, 2013)

режиссер: Алексей Герман

композитор: Виктор Лебедев

158. УТОМЛЕННЫЕ СОЛНЦЕМ-2. ПРЕДСТОЯНИЕ (Россия, 2010)

режиссер: Никита Михалков

композитор: Эдуард Артемьев

159. ФАТА МОРГАНА / Fata Morgana (ФРГ, 1970, документальный)

режиссер: Вернер Херцог

музыка: Вольфганг Амадей Моцарт

160. ФИЦКАРРАЛЬДО / Fitzcarraldo (Германия, Перу, 1982)

режиссер: Вернер Херцог

композитор: Popol Vuh

музыка: Винченцо Беллини, Рихард Штраус, Джакомо Пуччини, Гаэтано Доницеттри, Джакомо Мейербер, Жюль Массне

161. ЦВЕТ ГРАНАТА /«Саят-Нова» (СССР, 1968)

режиссер: Сергей Параджанов

композитор: Тигран Мансурян

162. ЧАПАЕВ (СССР, 1934)

режиссеры: бр. Васильевы

композитор: Гавриил Попов

музыка: Людвиг ван Бетховен

163. ЧАСЫ / The Hours (США, 2002)

режиссер: Стивен Долдри

композитор: Филип Гласс

164. ЧЕТЫРЕ АМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРА / 4 American Composers (Великобритания, 1983)

режиссер: Питер Гринуэй

музыка: Джон Кейдж, Филип Гласс, Мередит Монк, Роберт Эшли

165. ШАПИТО-ШОУ (Россия, 2014)

режиссер: Сергей Лобан

композитор: Жак Поляков

музыка: 12 песен, исполненных актерами фильма и группой «Karamazov Twins»

166. ЭЙФОРИЯ (Россия, 2006)

режиссер: Иван Вырыпаев

композитор: Айдар Гайнуллин

167. ЮРЬЕВ ДЕНЬ (Россия, 2008)

режиссер: Кирилл Серебренников

композитор: Сергей Невский

музыка: Джузеппе Верди, Сергей Рахманинов

168. Я ТОЖЕ ХОЧУ (Россия, 2012)

режиссер: Алексей Балабанов

музыка: Леонид Федоров, «АукцЫон»