Наталия Кононенко

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ. ЗВУЧАЩИЙ МИР ФИЛЬМА

МИНИСТЕРСТВО
КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ

Прогресс-Традиция
Москва

Наталия Кононенко

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ. ЗВУЧАЩИЙ МИР ФИЛЬМА

ББК 85.37
УДК 77
К 64

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского государственного научного фонда (РГНФ) проект № 11-04-16024д

Рецензенты:
доктор искусствоведения Л.О. Акопян
доктор философских наук Е.В. Дуков
кандидат искусствоведения Ю.А. Богомолов

Кононенко Н.Г.
К 64 Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 288 с., ил.

ISBN 978-5-89826-377-5

Книга посвящена разностороннему исследованию музыкального текста в фильмах Андрея Тарковского.
Музыка существует в кинокартинах мастера как многослойный развивающийся феномен. Звуковая дорожка запечатлевает эволюцию от дискретности к континуальности, от фабульной обусловленности звуковой драматургии к ее смысловому отождествлению с универсальными музыкальными концептами различных эпох и культур (от европейского барокко до дзенской медитации). Специфические музыкальные типы временно́го выстраивания и музыкальная семантика проецируются в визуальный ряд фильмов. В таких условиях изображение оказывается способным создавать новые аспекты музыкальных смыслов, комментировать музыкальную культуру в историческом аспекте, продуцируя индивидуальный музыкально-исторический миф. Уникальная аудиовизуальная система картин Тарковского в конечном итоге оказывается особым способом комментирования их глубинной сюжетики. Подобный подход к изучению кинематографического текста применяется впервые.
Книга предназначена кинематографистам и музыкантам, а также всем интересующимся творчеством Андрея Тарковского.

УДК 77
ББК 85.37

Переплет: «Ностальгия». Bagno Vignoni.

© Н.Г. Кононенко, 2011
© И.В. Орлова, оформление, 2011
© Прогресс-Традиция, 2011

ISBN 978-5-89826-377-5

Содержание

Введение ---------- *7*

Предисловие ----------*15*

ЗВУКОВОЙ МИФ ----------*37*

Иваново детство
Андрей Рублев
Солярис
Зеркало
Сталкер
Ностальгия
Жертвоприношение

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ХРОНОС

Аморфный хронос---------- *107*

Иваново детство
Солярис
Зеркало
Сталкер
Ностальгия
Жертвоприношение

Квалитативный хронос ---------- *137*

JOHANN SEBASTIAN BACH

Praeludium et fuga in d
Das alte Jahr vergangen ist
Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ
Johannespassion

Matthäuspassion

HENRY PURCELL
GIOVANNI PERGOLESI
LUDWIG VAN BEETHOVEN
GIUSEPPE VERDI

Атомарный хронос ---------- *199*

Иваново детство
Солярис
Сталкер
Жертвоприношение

Полихронос ---------- *213*

Ностальгия
Зеркало

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИФ.
ВИЗУАЛЬНЫЕ КООРДИНАТЫ

Визуальные метафоры ---------- *229*

Сталкер
Жертвоприношение

Визуальные эквиваленты ---------- *242*

Заключение ---------- *259*

Глоссарий ---------- *267*

Источники ---------- *272*

Введение

Уникальный феномен кинематографического творчества Андрея Тарковского в настоящее время (по прошествии двадцати с лишним лет после смерти мастера) является объектом самых разнообразных интерпретаций. Можно засвидетельствовать существование широчайшего спектра мировой исследовательской литературы, посвященной эстетике, философии и художественной специфике кинокартин режиссера.

Специфическая открытость фильмов Тарковского для индивидуальных способов прочтения связана с соприсутствием в них различных эстетических компонентов. В том числе – многочисленных культурных интертекстов, взаимопроникающих и наполняющих материально-вещественные, мотивные и сюжетные структуры картин. Сюда отнесем приемы литературной поэтики, театрально-сценические элементы, особые кинематографические формы архитектурного моделирования пространства. Значительна в фильмах режиссера связь с художественным строем излюбленных шедевров изобразительного искусства, порождающая такие исследовательские ракурсы, как «“Сталкер” как икона»[1], «Леонардо да Винчи и “Жертвоприношение”»[2] и т. п. Иначе говоря, в фильмах Тарковского различные виды искусства становятся «персонажами» – соприсутствуют в виде отдельных голосов бытия – самостоятельных полюсов, модусов оценки[3]. О герменевтической открытости фильмов Тарковского симптоматично свидетельствуют реплики персонажей: «...Стоит здесь появиться людям, как все здесь приходит в движение... – слышим мы в «Сталкере», — путь делается то простым и легким, то запутывается до невозможности...» Чрезвычайно важной в этом контексте оказывается присущая фильмам режиссера переменная модальность субъекта в*и*дения[4]. Герои Тарковского зачастую являют собой alter ego автора, отчего модальные плоскости *персонажа* и *автора* обнаруживают склонность к слиянию[5]. Разные персонажи при этом часто

представляют грани единой духовной субстанции — их сознания либо «порождают» друг друга («Солярис»), либо сообщаются и взаимоперетекают – подобные дублирующие пары возникают в «Рублеве», «Зеркале», «Ностальгии», «Жертвоприношении».

Коммуникативная реализация кинопроизведений определяется и множеством индивидуальных культурных контекстов зрителей. Здесь к киноискусству становится применимым структуралистское понимание функционирования языковых систем музыки и мифа – они «осуществляются в слушателе и благодаря ему...»: «Миф и музыкальное произведение оказываются дирижерами, а слушатели – молчаливыми исполнителями»[6]. Мифологический *способ* мышления оперирует не самими истинами, а их «сознательными аппроксимациями»[7] (приближенными выражениями). То же можно сказать и об искусстве, если в нем присутствует принцип смыслового опосредования. Внепонятийное и вневербальное музыкальное искусство обладает возможностью многоуровневого семантического наполнения. Отражение эмоциональных, интеллектуальных, временн*ы*х, предметных, культурно-жанровых реалий мира может одномоментно присутствовать в звучащей вертикали. Нечто похожее на скольжение по различным уровням музыкальной семантики проделывает и кинозритель А. Тарковского. В восприятии его картин чрезвычайную важность приобретает активизирующееся ассоциативное поле «внутреннего кинотеатра»[8] зрителя с его характерным типом становления и развертывания.

В исследованиях, осваивающих художественное пространство кинокартин режиссера, мотив квазимифологической коммуникации зачастую становится исходным[9]. С. Саркисян замечает, что именно зрение, обращенное внутрь, дает возможность воспринять в фильмах А. Тарковского и С. Параджанова «глубину ментальных структур <...> и эзотеризм художественной процессуальности...»[10].

Общепринятым стало изучение кинематографического творчества Тарковского как единой космогонической системы смыс-

лообразования – *метафильма*[11]. Так, Д. Салынский рассматривает фильмы мастера как единый *мезокосм*, в котором реализуют себя универсальные композиционные пропорции и архетипические художественные уровни-слои. Каждый из четырех хронотопических слоев представляет собой модель пространственно-временного проживания действительности: путем эмпирическим (повествование), имагинативным (внутренний мир персонажей), культурно-диалогическим (сфера рефлексирования классических произведений искусства) и, наконец, сакральным (область религиозных архетипов). Пронизывая весь художественный мир режиссера и взаимопроникая друг в друга, хронотопы осуществляют своеобразную художественную герменевтику метафильма, формируя его уникальный культурный миф[12].

При этом фундаментальное родство, взаимовыводимость таких категорий, как миф и музыка[13], а также особая *глубинная музыкальность* картин Тарковского создают очевидную необходимость дополнить герменевтическую картину метафильма структурными и семантическими кодами еще не изученного музыкального континуума фильмов.

Уже в контексте обозначенной концепции Д. Салынского симптоматичным с музыкантской точки зрения выглядит характер эволюции единого хронотопического поля фильмов: изначальное преобладание фабульного слоя сменяется главенством имагинативного, тот в свою очередь вытесняется культурно-диалогическим, и наконец в финале метафильма лидирующую позицию занимает сакральный хронотоп. Весьма очевидной кажется связь такого эволюционного процесса с логикой построения сонатно-симфонического цикла (в его постклассицистском варианте). Как известно, в чередовании архетипических жанровых конструкций последнего воплощается универсальный сюжет развития самосознания европейского индивидуума XIX — первой половины XX века: от действенной (в постклассицистском варианте – субъективистской) фазы – через созерцательную и игро-

вую – к сакральной (религиозно-объективистской). Такая логика объединяет чрезвычайно широкий в стилистическом отношении пласт музыки – симфонические циклы позднего Л. Бетховена, Г. Малера, Д. Шостаковича, А. Шнитке... Абсолютно не случайным в этом контексте представляется утверждение Тарковского о том, что кинорежиссер в наше время «становится таким же автором, как композитор...»[14]. Вероятно, кинематографист подсознательно ощущал глубинную творческую причастность к «демиургическому» континууму постклассического периода культуры, наиболее емко выраженному в музыке[15]. Дальнейшим шагом в данном исследовательском направлении представляется историко-стилистическая конкретизация структуры метафильма посредством выявления в картинах принципов работы с материалом, аналогичных музыкальным.

Сам режиссер акцентировал несопоставимость музыкального континуума своих фильмов с обычным понятием *киномузыки* в ее прикладном значении (см. книгу Тарковского «Запечатленное время»[16], многочисленные интервью и воспоминания композитора Э. Артемьева). Анализ звукового ряда картин обнаруживает эволюцию от дискретности к континуальности, от фабульной обусловленности звуковой драматургии к ее смысловому отождествлению с универсальными музыкальными концептами различных эпох и культур (от европейского барокко до дзенской медитации). Исследование звуко-изобразительных соотношений показывает, что специфические музыкальные типы временного выстраивания и музыкальная семантика проецируются в визуальный ряд фильмов. В таких условиях изображение оказывается способным создавать новые аспекты музыкальных смыслов, анализировать музыкальную культуру в ее историческом аспекте, создавая индивидуальный *музыкально-исторический миф*. Уникальная аудиовизуальная система картин в конечном итоге определяет их глубинную сюжетику, – а анализ последней и является задачей всякого толкователя.

Во всей своей полноте музыкальная составляющая киноязыка Тарковского в искусствоведческих работах не изучалась. Однако некоторые звуко-музыкальные аспекты в отдельных исследованиях затрагиваются. Так, Х.-Й. Шлегель, отталкиваясь от теоретических изысканий мастера («Запечатленное время»), касается проблемы субъективизирующего звукового континуума в фильмах Тарковского[17]; Ю. Михеева на примере фильма «Зеркало» исследует соотнесенность феноменологически проявленных звуко-смыслов с латентными, скрытыми в визуальной ткани звучаниями[18]; С. Филиппов анализирует смысловые аспекты запечатленных Тарковским сновидений через соотнесение их структуры с музыкальным архитектоническим инвариантом (простая двухчастная форма сновидческих сцен в «Зеркале»)[19]; С. Саркисян выявляет в визуальной стороне кинокартин универсальные музыкально-мифологические конструкции[20]; А. Траппин вводит проблему синергетического взаимодействия многослойной системы звука и изображения[21].

Нужно отметить, что специальному изучению музыкальной составляющей фильмов чрезвычайно препятствует устоявшаяся в искусствоведении традиция метафорического употребления специальной музыкальной терминологии в условиях иных исследовательских направлений (на концептуальном уровне подобную метафоричность можно наблюдать, например, в книге В. Джонсон и Г. Петри «Фильмы Андрея Тарковского: визуальная фуга»[22]). Конкретизированные же исследования специалистов-музыковедов концентрируются на звуковой сфере фильмов, оставляя в стороне другие, аудиовизуальные и чисто изобразительные аспекты проявления музыкального контекста в кинокартинах режиссера[23].

Необходимость всеохватного музыкантского изучения киноязыка Тарковского и определила задачу нашего исследования.

Автор высказывает искреннюю благодарность за неизменную творческую солидарность своему научному руководителю профессору Светлане Савенко, заинтересованным рецензентам работы

в ее диссертационном варианте – Михаилу Аркадьеву и Дмитрию Салынскому, сотрудникам отдела музыки Государственного института искусствознания, участникам ежегодного научного семинара памяти Андрея Тарковского в г. Иваново, а также друзьям и коллегам, общение с которыми во многом определило характер исследования. Отдельная благодарность за консультации в специальных областях – Сергею Филиппову, Андрею Смирнову, Георгию Мнацаканову, сотрудникам Отдела устного народно-поэтического творчества Института русской литературы (Пушкинский дом) и Института стран Азии и Африки, друзьям и коллегам из Института востоковедения Неаполитанского университета (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale») и Университета иностранных языков Токио (東京外国語大学). Особая признательность за предоставленные материалы – дирижеру Государственного симфонического оркестра кинематографии Сергею Скрипке и сотрудникам Госфильмофонда РФ. Огромное спасибо за личное участие – Андрею Тарковскому-младшему, ознакомившему автора с эксклюзивными документами личного архива Тарковского в Историческом архиве Флоренции (Arcivio Storico di Firenze), и композитору Эдуарду Артемьеву, поделившемуся уникальными материалами и подробностями музыкантской работы с режиссером.

Архивная работа осуществлялась при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии и Франко-российского центра гуманитарных и общественных наук.

Примечания

1 *Кусьмерчик С.* «Сталкер» как икона // Киноведческие записки. М., 1989. № 3.

2 *Левгрен Х.* Леонардо да Винчи и «Жертвоприношение» // Киноведческие записки. М., 1992. № 14.

3 Системное исследование иножанровых контекстов в фильмах Тарковского предпринято в работе: *Салынский Д.* Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009.

4 О переменности как основном свойстве модальных отношений у Тарковского см.: *Филиппов С.* Фильм как сновидение // Киноведческие записки. М., 1999. № 41. С. 243—260.

5 Вероятно, оттого все творческое наследие Тарковского справедливо принято считать автомифологичным по отношению к его личной судьбе.

6 *Леви-Строс К.* Мифологики. М.; СПб., 1999. Т. 1. Сырое и приготовленное. С. 25.

7 *Levi-Strauss Claude*. Mythologiques I. Le cru et le cuit. Paris, 1964. Цит. по ст.: *Саркисян С.* Цветной слух // Искусство кино. М., 1995. № 8. С. 141.

8 Выражение позаимствовано нами у звукорежиссера Ленфильма Б.А. Андреева.

9 Мифологические мотивы становятся и средством интерпретации биографии мастера. См. книги *Н. Болдырева*: 1) Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского. Челябинск, 2002; 2) Жертвоприношение Андрея Тарковского. М., 2004.

10 *Саркисян С.* Цветной слух // Искусство кино. М., 1995. № 8. С. 141. Автор указывает на музыкально-мифологический подтекст визуальных решений в кинокартинах А. Тарковского и С. Параджанова.

11 Понятие *метафильма* по отношению к творчеству Тарковского впервые ввел и обосновал в статье «Режиссер и миф» Д. Салынский (Искусство кино. М, 1988. № 12). Оно утвердилось в киноведении благодаря органическому единству творческого метода мастера. См. работы, в которых специфическая мотивная монолитность и структурная изоморфность семи картин режиссера становится главным сюжетом исследования: *Туровская М.* 7 $^1/_2$ или Фильмы Андрея Тарковского. М., 1991; *Салынский Д.*: 1) Особенности построения художественного мира в фильмах А. Тарковского: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1997; 2) Канон Тарковского // Киноведческие записки. М., 2002. № 56; 3) Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009.

12 В контексте киногерменевтики Д. Салынского «мезокосм» Тарковского предстает как «художественный мир, лежащий между мирозданием и человеком». См.: *Салынский Д.* Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. С. 9.

13 Генезис и классификация подходов к изучению взаимосвязей между мифом и музыкой приведены в книге *О. Осадчей* «Мифология музыкального текста» (Волгоград: Издатель, 2005).

14 Цит. по интервью, взятому у режиссера итальянским телевидением в 1983 г. (запись хранится в Видеофонде Союза кинематографистов). Не случайно и обращение А. Тарковского к творческой деятельности режиссера-поста-

новщика оперы («Борис Годунов» М. Мусоргского в Covent Garden Theatre; планировались постановки «Летучего Голландца» (там же), «Тангейзера», «Тристана и Изольды» Р. Вагнера, «Игроков» С. Прокофьева (в Teatro del Maggio Musicale Fiorentino), а также фильма-оперы «Борис Годунов» – в Париже).

15 Идея возведения совокупности творческого наследия художника к архетипической модели сонатно-симфонического цикла представляется универсальным для соответствующего периода европейской культуры способом выявления глубинной логики развития метатекста произведений – см., например, исследование *Н. Брагиной*: Н.В. Гоголь: Симфония прозы (опыт аналитического исследования). Иваново, 2007.

16 *Тарковский А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский: архивы, документы, воспоминания. М., 2002.

17 *Шлегель Х.-Й.* Звучащие миры внутреннего. О звуко-музыкальной концепции Андрея Тарковского // Киноведческие записки. М., 2007. № 82.

18 *Михеева Ю.* Молчание. Тишина. Свет (Апофатика звука в «Зеркале» Андрея Тарковского) // Киноведческие записки. М., 2002. № 57.

19 *Филиппов С.* Фильм как сновидение // Киноведческие записки. М., 1999. № 41.

20 *Саркисян С.* Цветной слух // Искусство кино. М., 1995. № 8. С. 141.

21 *Truppin, A.* And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovsky // Sound Theory / Sound Practice / ed. Rick Altman. London: Routledge, 1992.

22 *Johnson V., Petrie G.* The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual_Fugue. Indiana: Indiana University Press, 1994.

23 См., например: *Егорова Т.* Музыка советского фильма: историческое исследование: Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1998; *Егорова Т.* Вселенная Эдуарда Артемьева. М., 2006; *Суслова Л.* Опыт исследования электронной музыки (на примере творчества Э. Артемьева):. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1994.

Предисловие

Звуковые и квазизвуковые сюжеты и мифы поэтических, прозаических, живописных и архитектурных текстов не раз становились объектами внимания исследователей. Посвященные им труды не только свидетельствуют об универсальности музыковедческого подхода, систематизировавшего процесс анализа глубинного содержания текстов, но и демонстрируют расширенную трактовку музыковедческой стратегии, изучающей музыкальные смыслы в контексте иного жанра. Так, например, в работах А. Махова[1], Л. Гервер[2], Н. Брагиной[3], Е. Петрушанской[4] универсальный музыкальный концепт функционирует и как средство подключения к некоему всеобщему слою содержания литературного произведения, и как особый способ прочитывания создаваемой им сугубо музыкальной мифологии.

Подобная методология проходит ряд стадий становления и в рамках осмысления текстов кинематографического искусства.

Глубинное соприкосновение кино и музыки занимало уже самых первых исследователей киноискусства. На раннем этапе возникла двойственная традиция интерпретирования кинематографической визуальной формы в ее связях с музыкальными эквивалентами. Уже в текстах, апеллирующих к «Великому немому» (в 1910—1920-е годы), сложились две тенденции, соответствующие разным критериям осмысления специфики музыкального искусства. Условно назовем их *феноменологической* и *архитектонической*. Это противопоставление генетически наследует античной оппозиции musica humana и musica mundana (musica instrumentalis актуализируется позже, с появлением в кино *звука*) и отражает тяготение в одном случае к энергетическому аспекту музыкального искусства («музыка человеческой души»), в другом – к его структурно-архитектоническим свойствам («музыка космической гармонии»)[5].

Так, ранняя немецкая кинокритика (Э. Блох, Г. фон Гофмансталь, Т. Майер, П.Вегенер, Ф. Зибург, Б. Балаш) проявляет бли-

зость к первой парадигме[6]. Объектом внимания авторов становятся особые способы передачи визуального мира, апеллирующие к глубинным уровням психики человека[7]. Э.Блох уже в 1913 году в эссе «Музыкальный слой в кино» говорит о некоей музыкальной основе, становящейся модусом «абсолютной субъективности» кинопроизведения[8]. По мнению же Т. Майера, благодаря технической возможности варьирования *интенсивности движения* фильм становится неким квазимузыкальным экстрактом бытия[9].

Вторая тенденция имеет в своей основе идею дифференциации, акцентирует *ритмический* и архитектонический аспекты фильма. В 1915 году американский исследователь В.Линдсей в книге «Искусство кино» высказывает перспективную идею организации кинокадра посредством единой ритмической структуры[10]. В 1910—20-е годы вопрос о ритмической основе кинематографического целого затрагивается во французских (Р. Клер, Ж. Дюлак, Э. Вюйермоз, А.Ганс, Л. Муссинак)[11] и русских (Б. Эйхенбаум)[12] работах. Среди манифестов «чистого кино» – призыв к созданию *визуальной симфонии,* «составленной из ритмизированных образов»[13]. С. Эйзенштейн в 1929 г. именно в этом, *ритмизующем* направлении разрабатывает свою теорию монтажа[14].

Архитектонический аспект музыки (форма как откристаллизовавшаяся структура) в качестве основы кинематографической композиции также становится предметом изучения уже на довольно раннем этапе кинокритики. Так, Э. Вюйермоз, сопоставляющий в эссе «Музыка изображений» (1927) строение «Колеса» А. Ганса с сонатной формой, а «Нетерпимость» Д. Гриффита – с фугой, добавляет, что «можно привести множество других поразительных примеров фильмов, элементы которых, казалось бы, составлены в целое в классе композиции. Но для всех внимательных наблюдателей эта истина давно уже кажется очевидной»[15]. Актуальность архитектонического метода не исчерпала себя и в более поздних исследованиях. Он используется как в качестве концептуальной основы анализа отдельных кинокартин (Н. Иезуитов[16], Е. Добин[17],

З. Лисса[18], С. Филиппов[19]), так и в роли одного из пролегоменов к эстетической истории кино (С. Филиппов[20]).

Перечисленные тенденции суммируются в фундаментальном исследовании О. Дворниченко «Гармония фильма», выстраивающем типологию музыкальных понятий, применимых к структурному анализу кинопроизведения[21].

Освоение музыкальности фильма связано и с особым в*и*дением десятой музы как финальной, суммирующей фазы исторического генезиса различных видов искусства. Ведь на протяжении XX века благодаря техническому развитию кинематографа мы по сути имеем дело с рождением, формированием и кристаллизацией целого круга специфических выразительных возможностей, на новом уровне воспроизводящих ситуацию синкретического осуществления художественной формы. В этой связи на первый план выходит идея мифологически-демиургической сущности кино, создающего свой язык на основе преобразования запечатленных на пленку элементов аутентичной реальности (здесь теория фотогении Л. Деллюка соприкасается с концепциями А. Базена и З. Кракауэра). По мысли одного из пионеров русской кинотеории, Б. Эйхенбаума, создание фильма можно отождествить с процессом превращения фотогении (кинематографической «зауми») в «язык»[22].

С 1927 года одним из параметров запечатляемой фильмом аутентичной реальности становится звук. Практически сразу же начинает дискутироваться проблема соотнесенности музыки звучащей и музыки изображения[23]. Звучания наиболее непосредственно провоцируют развитие континуального аспекта кинопроизведения. Вероятно, поэтому послевоенная французская критика (участники «Cahiers du cinema» – Р. Леенхардт, А. Астрюк, А. Базен)[24] переводит анализ глубинной структуры фильма в область его темпорального содержания. А впоследствии близкие исследовательские дискурсы обогащаются и общеэстетическими апелляциями к особенностям музыкального структурирования (Н. Хренов[25], М. Ямпольский[26], Ж. Делез[27]).

Естественно, возникают и специальные музыковедческие исследования, концентрирующиеся на эволюции новой кинематографической категории (звуковой дорожки), но в них проблема глубинной идентичности аудиального и визуального элементов фильма затрагивается лишь по касательной (работы З. Лиссы[28], И. Шиловой[29], Т. Егоровой[30]).

Тем не менее темпорологические идеи, соединяясь с новоявленными художественными концепциями звука, развивают исследовательскую проблему соотнесенности феноменологически проявленных звуко-смыслов с латентными, скрытыми в визуальной ткани кинопроизведения[31]. Эта тематика актуализируется в работах М. Ямпольского[32], Ю. Михеевой[33], О. Аронсона[34], воспроизводящих на новом уровне констатацию Ж. Дюлак о том, что изображение в кинофильме «имеет значение звука»[35].

Все эти предпосылки подготавливают возникновение в исследовательской литературе особого концепта ***звучащего мира фильма***. Такая формулировка возникает на страницах «Киноведческих записок» в 1992 году в статье М. Ямпольского «Мифология звучащего мира и кинематограф»[36]. Обосновывая свою идею, исследователь приводит общий исторический генезис моделей интеграции *звучащего мира* в художественный текст – рассматриваются натурфилософская, романтическая, трансцендентали́стская концепции. Объединяющий перечисленные парадигмы *эдемический комплекс* естественным образом актуализируется в киноискусстве, ведь кино оперирует «естественным» и «искусственным» компонентами, генетически тяготея к воплощению мифологически-демиургических процессов. По мнению М. Ямпольского, звуковой миф становящегося культурного медиума реализует двоякую ситуацию: «Эволюция кинематографа <...> связывается с противоречивым по своей сути процессом придания зауми [*нерасчлененному континууму шумовой стихии. – Н.К.*] все большей внятности, структурности, «языковости» и одновременно приближения семантических элементов к зауми»[37].

В качестве следующего этапа музыкальной рефлексии о кино логично представить себе аналитическое освоение *звучащего мира фильма* во всей полноте этого понятия (включая имманентный и «латентный» уровни).

Наша работа реализует попытку системного исследования подобного рода в рамках художественного континуума метафильма Андрея Тарковского[38].

* * *

Парадигма *звучащего мира* возникает в творчестве Тарковского осознанно. Ощущая внутреннее родство кинематографического и звукового искусств, мастер кино выказывает в своих сентенциях расширительный подход к *музыкальному* феномену: «По-настоящему организованный в фильме *звучащий мир* по сути своей музыкален – это и есть настоящая кинематографическая музыка»[39].

Симптоматично, что М. Ямпольский исследует историю мифологий *звучащего мира* в момент кульминационного развития художественной концепции А. Тарковского – во время реализации замысла «Жертвоприношения» (1985—1986). Создание киноведческого текста синхронизируется с постановочным процессом фильма, наиболее цельно воплотившего в жанре кино *эдемическую* модель *звучащего мира*. Уникально совпадение опосредующих источников мифологизирования: в обоих случаях авторами (исследователем и кинорежиссером) подробно прорабатывается книга американского трансценденталиста Г. Торо «Уолден, или Жизнь в лесу», в которой развивается идея архетипической изоморфности всего видимого мира структуре древесного листа (отголоски теорий В. Гете, Ф. Шеллинга, Р. Эмерсона) и универсальной непрерывности акустического пространства[40].

В фильмах Тарковского слитность звукового континуума возникает как результат прослаивания его слоев акустическими эквивалентами. Формирование «языка» происходит на основе универсальной структуры избираемого звукового зерна. Вместе

с тем в картинах мастера, насыщенных символической глубиной взаимодействия слышимого и видимого, *эдемический* модус оказывается гораздо глубже собственно звуковых манипуляций. Он воплощается также и в мифоморфной структуре целостного художественного организма метафильма, сублимирующей личную потенцию режиссера, сопоставимую с архаическим стремлением «обрести сильный, свежий и чистый Мир, такой, каким он был in illo tempore»[41] (М. Элиаде) – что является в конечном итоге целью всякого мифотворчества.

В картинах Тарковского уникальная конфигурация *звучащего мира* рождается из имманентного слоя музыкальных звучаний. Можно констатировать на протяжении метафильма постепенный переход от драматической звуковой сюжетики (в «Ивановом детстве» и «Андрее Рублеве»), – через игровую и созерцательную фазы (в работе с цитатами из классики и омузыкаленной шумовой атмосферой фильма – в «Солярисе», «Зеркале» и «Сталкере») – к переходу в «Ностальгии» и «Жертвоприношении» музыкальных структур и смыслов на уровень визуального опосредования.

Категория *звучащего мира* получает в рамках кинотекста Тарковского уникальную возможность разностороннего рефлектирования через соотнесение структурных уровней звуковой реальности фильма с этапами генетического становления музыкального искусства: звук как «системно-порождающая среда» (Т. Романовская) (в кино – шум, речь), оформленное художественное произведение (в фильме – цитируемая авторская музыка) и вторичное явление, результат коммуникации с иными (не звуковыми) областями творчества (в кино – *визуальная* музыка).

Основную цель нашего исследования, таким образом, можно сформулировать как выявление концептуальной ***мифотворческой*** составляющей фильмов Тарковского, реализующей особую парадигму в*и*дения истории музыкальной культуры.

В соответствии с наличием в картинах различных уровней музыкального континуума возникает ряд исследовательских задач:

1. Проследить в соотнесении с личностной мировоззренческой эволюцией Тарковского формирование и развитие его музыкального мифа на уровне имманентной звуковой материи фильмов.

2. Исследовать временну́ю структуру метафильма в ее соотнесении с типами музыкального времени, – для чего возникла необходимость проанализировать процесс транспонирования временно́го аспекта звучащих в фильмах музыкальных структур в кинематографический визуальный ряд.

3. Выявить особенности выражения Тарковским музыкально-мифологических идей визуальными средствами.

Такое тройственное целеполагание стало определяющим фактором в формировании трехчастной структуры исследования, которая в итоге запечатлела развитие исследовательских предпосылок от интереса к биографической и мировоззренческой обусловленности творческих решений мастера к поиску глубинного сюжета («метафизического бессознательного» – в терминологии М. Эпштейна), зашифрованного в самом художественном континууме фильмов.

В I главе предметом обсуждения становится эволюционное развитие фоносферы метафильма, взятое в аспекте взаимодействия трех ее компонентов – шумов, речи и музыки. Следуя структуре изучаемого предмета, текст строится как свободное перетекание-последование семи эссе, каждое из которых посвящено отдельной кинокартине как этапу становления целостного метафильма.

Дробное, многоуровневое движение звуковых пластов реализуется в фильмах с помощью особых способов работы с материалом. Человеческая речь проходит различные стадии интонационной символизации (рождение детского голоса из нерасчленимой звуковой плазмы, поэтическая речь, музыкальная декламация). Шумы на спектральном уровне пропитываются музыкальными темброфактурами. Все это способствует плавному введению цитат из классических музыкальных произведений в качестве финаль-

ной стадии трансформаций гибкой системы звуковых перетеканий. В результате эволюционный процесс оформляется в особый мифологический концепт, а именно – приобретает все черты иллюстрирования идеи генезиса музыкальной культуры. А здесь уже дает о себе знать особое, композиторски-творческое слышание режиссером запечатляемой реальности.

Музыковедческая интерпретация генезиса элементов музыкального высказывания разграничивает две группы слуховых явлений, исторически предоставляющих материал для композиции. М. Бонфельд, например, различает два круга таких явлений. Экстрамузыкальный полюс образует звуковая среда, удаленная от собственно музыкальной материи: здесь и обыденная человеческая речь, и голосовые реакции человека, включая возгласы, междометия, крики, стоны, а также «немые интонации» (пластика тела, жест, мимика) и шумы. Интрамузыкальный полюс составляют различные звуковые импульсы, внемузыкальные по своему утилитарному назначению, но, по сути, представляющие собой спонтанные элементарные музыкальные высказывания (сигнал автомобиля, почтовый рожок, бой часов и т.д.)[42]. Как видим, весь звуковой слой – от парамузыкальных звучаний до собственно музыкальных произведений, по своему составу вполне соответствует содержанию звуковой дорожки современного кинофильма с его шумовым, речевым и музыкальным уровнями. А значит, кинорежиссерская деятельность в сфере звукотворчества вполне может быть сопоставлена с креативной деятельностью композитора: она обладает возможностью не только обрабатывать и создавать звучания (в кинолаборатории это функции звукорежиссера и композитора), но и выстраивать индивидуальную концепцию их генезиса.

Монолитность эволюционного процесса в метафильме Тарковского свидетельствует о единстве авторского слышания кинематографического звукового мира. Это подтверждает и обширный список звукорежиссеров (И. Зеленцова, С. Литвинов, В. Шарун, И. Рондани, Р. Уголинелли, О. Свенсон), сотрудничество с ко-

торыми не оказало существенного влияния на общую звуковую концепцию мастера. Не случайны и свидетельства композитора Э. Артемьева об активном непосредственном участии режиссера в процессе музыкально-звукового оформления фильмов. Звукозапись часто проходила «в четыре руки» – «Андрей работал очень детально. Все слушал, все сводил, сам сидел на микшере: добивался нужного ощущения, а не просто давал задания»[43].

Акт кинематографического созидания фоносферы оказывается весьма созвучным обновлению материала собственно звукового искусства (музыки), особенно ускорившемуся в XX веке в условиях стремительного технического прогресса. Ситуация такова: «На протяжении всей истории музыки европейской традиции, то есть с начала Нового времени и до наших дней, сфера музыкального материала неуклонно расширяется. Весьма медленное и постепенное на первых этапах разрастание превращается в лавинообразную по скорости и широте охвата экспансию – на последних, вбирая в себя многоликие звучания – от безусловного приоритета дарованного человеку его голоса – вплоть до использования не только издаваемых на инструментах и всех иных существующих в природе звучаний, но и создаваемых искусственным путем (на электронных синтезаторах)»[44]. Идея расширения границ музыкального мира, характерная для эстетики таких авторов, как Дж. Кейдж, П. Шеффер, Т. Вишарт, Л. Берио, Л. Ноно, Э. Артемьев, реализуется, в том числе, «на территории» художественного пространства кинематографа.

В связи с проблемой раскрытия мифологической составляющей аудиовизуального континуума Тарковского весьма насущным оказывается осмысление его темпорального аспекта. Симптоматично личное тяготение режиссера к обсуждению этой темы, зафиксированное в названии книги о собственном творческом методе («Запечатленное время»[45]). Специфическое авторское понятие *давления времени в кадре* подразумевает действие внутри художественной реальности фильма механизма субъект-объектного

взаимодействия, близкого мифотворческому процессу[46]. А метафора *ваяния из времени,* предполагающая *ритмическое* выстраивание кинопроизведения на основе взаимодействия временн*ы*х паттернов разной плотности, выявляет в авторской кинотеории Тарковского музыкальный модус[47].

Хронос предстает в картинах режиссера многопластовым, с характерным акцентом на сливающихся субъективном и метафизическом слоях (существующих параллельно фабульному, сюжетному, историческому и перцептуальному) и неразрывно связанным с проблемой субъект-объектного взаимодействия. В ряде исследований он анализируется с позиций современных философских концепций (работы американцев Р. Берда[48], Г. Полина[49]). Однако ни одна из философских теорий не создает модели, адекватной темпоральной структуре фильмов Тарковского. Существенным фактором временно́й формы картин мастера является *плавающая модальность* – качество неоднозначности, проявляющееся не только в степени субъективизации отображаемой действительности (реальность, воспоминание, сновидение), но и в эмпатии (определении субъекта зрения)[50].

Отсутствие эквивалентов такому специфическому художественному типу временно́го и субъект-объектного выстраивания, как в рамках обыденных хронометрических представлений, так и внутри философских теорий, заставляет интерпретатора искать аналогии в иных процессуальных формах человеческого творчества.

Предлагаемый нами во II главе монографии музыковедческий подход к проблеме основывается на универсальности моделей временно́го структурирования, откристаллизовавшихся за тысячелетия существования музыкального искусства.

С определенной физической точки зрения музыка вся есть время. К. Штокхаузен вывел четкое взаимоотношение музыкальных фундаментальных структур: «высота – ритм – форма, каждая из которых есть *определенное число пульсов в единицу времени*»[51]. В XX веке *хронос* становится главной *музыкально-структурной*

категорией, о чем свидетельствует и композиторская терминология: Я. Ксенакис, например, называет *музыкальным временем* музыкальную форму. Эта проблематика подробно разработана как в отечественной, так и в англо- и немецкоязычной теориях музыки. Кроме того, считается признанным тот факт, что в восприятии времени слуховой анализатор играет ведущую роль[52]. Слух больше натренирован на временну́ю дифференциацию, чем зрение, в силу того что смысл слышимого события предопределяется его временн*ы*м протеканием (а видимые процессы мы склонны анализировать в первую очередь через пространственные координаты). Потому при исследовании временно́й составляющей фильма (художественного произведения, в котором во времени развиваются пространственные координаты) представляется целесообразным принять во внимание музыковедческую методологию.

Так, музыкальная феноменология, например, занимается выявлением «неосознаваемых временн*ы*х гештальтов, интенциональных структур, лежащих в самом фундаменте культуры»[53]. Такой подход создает удобную почву для поиска эквивалентов между музыкальными и кинематографическими темпоральными моделями.

Уместность подобных сопоставлений в данном случае связана с характерными особенностями кинокартин А. Тарковского. Стоит отметить, что для самого режиссера, неоднократно провозглашавшего первостепенную важность для кинематографа изобразительного аспекта, в непосредственном процессе создания звукозрительного целого не всегда первичным становился визуальный импульс. Звуковая реальность, наряду со зрительной, являлась равноправной составляющей как внешнего, так и внутреннего запечатлеваемого мира.

В последних же фильмах целостный образ кинодействительности все в большей степени определяется именно звуковым импульсом. Это подтверждает сопоставление первичных звуковых материалов, используемых режиссером, с окончательным вариантом изобразительной трактовки фильмов. В визуальной части

удивительным образом находят отражение особенности используемых источников, не запечатленные в окончательном составе звуковой дорожки. Так, в случае использования шведских пастушеских *выкриков* в «Жертвоприношении» содержимое конкретной записи (осуществлялась Sveriges Radio через телефонный кабель на пастбищах в районе Даларны и Харьедалена)[54] дает режиссеру импульс к построению не только мизансцены, но в ряде случаев и сюжетной канвы действия. Побочные эффекты пленэрной записи – в первую очередь звуки автомобильной трассы – оказываются решающими в предметном наполнении и организации кадра. Машина и велосипед появляются на экране именно в моменты, соответствующие фоновым, случайным звучаниям первоисточника[55]. Движение сельской автодороги в шведской радиофонограмме определяет ритм перемещений, наполняющих визуальное пространство фильма, контрапунктирующее выкрикам. Таким образом, аудиовизуальный контрапункт здесь имеет в своей основе контрапункт звуковой. Кадр Тарковского организуется благодаря импульсу, полученному от музыкального источника. Интересно, что музыка здесь оказывается воспринятой как невычленимая часть природной звуковой среды, и более того – не только звуковой, но и материально-вещественной.

Итак, творческий процесс режиссера отличало отсутствие четкой дифференциации в генезисе зрительной и звуковой составляющих. Результатом становилась та степень аудиовизуального синтеза, при которой окончательная смысловая насыщенность возникает как на уровне целого, так и внутри каждого из его компонентов. Так абсолютное эстетическое чутье Тарковского – музыканта и режиссера – позволило ему не только создать чисто звуковую монаду «горизонтального» генезиса музыкальной культуры, но и спроецировать ее на область «вертикальных» (звукозрительных) отношений. Речь идет, в том числе, о создании ряда относительно устойчивых и независимых форм организации изображения, сопутствующих определенным стилистическим типам

звукового и музыкального высказываний, то есть об их своеобразной интерпретации.

Типология уровней временно́го континуума, частично заимствуемая нами из исследовательских работ М. Аркадьева[56], реализуется в фильмах Тарковского в индивидуальной художественной конфигурации. В метафильме актуализируются три разновидности музыкального хроноса:

Аморфный тип реализует структуру «интроспективных» процессов человеческого сознания разного уровня глубины – воспоминаний, снов, обмороков. Звучащий прототип здесь составляет тембровая область электронной обработки звука, вбирающая в себя шумовой материал, а также специфический слой звучаний, объединяющий разнонациональные образцы традиционной музыки.

Квалитативный хронос образуют цитаты из музыки Нового времени. Это весьма широкая сфера звучаний – от барокко до романтизма. Квалитативная временна́я структура исторически связана с рождением *чистых* музыкальных форм, концентрирующих в свернутом виде новоевропейский образ мира и пребывающего в нем индивидума. Не случайно в картинах Тарковского этот тип хроноса оказывается соединенным с синтетическим художественным слоем *памяти*. Мнемоническая сфера чрезвычайно насыщена в фильмах мастера ассоциативными сцеплениями, объединяет личностный и историко-культурный слои экранного мира, а на сюжетном уровне зачастую связывается с процессом рецепции персонажами произведений искусства. Причем эта область включает в себя как собственно музыкальный, так и другие «старые» виды творчества (живопись, архитектуру, скульптуру). Соответственно, наше исследование здесь, отталкиваясь от структурно-временно́го дискурса, будет углубляться и в область музыкальной семантики – в связи с изучением визуальных коннотаций музыкального материала.

Атомарное время вновь актуализирует в метафильме Тарковского проблему взаимодействия модальных уровней. Но теперь

уже – в связи с моментами непосредственного стыка объективной и субъективной областей, фиксацией экзистенциальных *вспышек* сознания персонажей. Подобные *первичные* временн*ы*е структуры воплощаются в фильмах в особых видах «формирования» визуальной субстанции из простейших световых и фактурных колебаний – в высветлениях, затемнениях и особых способах работы с фактурой предметов.

Из вышеизложенного становится ясно, что общая модель времени Тарковского слагается из нескольких качественно различных элементов, нанизанных друг на друга в некотором подобии гиперполифонической музыкальной композиции, и представляет собой *полимерную* темпоральную структуру, типичную для музыкальных опусов XX века[57]. Можно заметить также, что предлагаемое нами членение художественной системы фильмов частично совпадает и качественно дополняет *хронотопную* концепцию Д. Салынского музыкально-временн*ы*м модусом («за кадром» остается лишь фабульно-эмпирический хронотоп, не имеющий аналога среди музыкальных типов хроноса). Музыка фильма – обычно наименее внятно рефлектируемый, преимущественно психоэмоциональный слой общей семантической системы фильма, – оказывается способной не только раскрывать глубинную сюжетику кинопроизведения, но и вступать в герменевтический диалог с другими уровнями художественного целого.

Соответственно такому структурированию хроноса в фильмах Тарковского II глава нашего исследования делится на четыре раздела: *Аморфный хронос, Квалитативный хронос, Атомарный хронос* и *Полихронос*. Логика повествования следует генетическим особенностям каждого из изучаемых временн*ы*х пластов. В разделах об аморфном и атомарном хроносах она соответствует ходу эволюционного становления соответствующих явлений в метафильме. Раскрытие же феномена квалитативного хроноса отталкивается от его происхождения из непосредственной личностной *звуковой* реальности автора, которая представляла собой индивидуальный

космос становящейся музыкальной культуры и порождала соответствующее аудиовизуальное воплощение различных музыкально-исторических (авторских) стилей (таких, как музыка И. С. Баха, Дж. Перголези, Г. Перселла, Л. Бетховена, Дж. Верди). Потому и хронологический принцип выстраивания исследовательского текста здесь определяется музыкально-исторической логикой. Далее, в разделе *Полихронос* на примерах из фильмов «Ностальгия» и «Зеркало» исследуется процесс музыкально-временно́й модуляции, совершающейся на стыке разных временны́х пластов.

Отметим, что среди трех рассматриваемых временн*ы*х уровней *аморфный* несет в себе наибольшую степень режиссерского контроля. Это связано с тем, что важная часть его озвучивания (электронная музыка) создавалась в непосредственном сотворчестве двух художников (Тарковского и Артемьева). Таким образом, в возникшем аудиовизуальном мифе режиссер оказался не только автором изобразительной интерпретации музыкального времени, но и сотворцом самого процесса его звуко-музыкального становления.

В эволюционирующей художественной системе Тарковского постепенно нарастает противоречие между звуковыми процессами и усложняющейся временно́й структурой. Приведение акустического пространства метафильма к единому звуковому зерну все решительнее исключает одномоментные наслоения разнообразных звучащих фактур. В результате ядро космогонии «уходит» вглубь структуры, проецируясь в визуальную ткань картин. В новой иерархической системе музыкальное мифотворчество уже осуществляется на уровне взаимодействия отдельных изобразительных элементов. Этот аспект метафильма и становится предметом III главы исследования.

Два раздела (*Визуальные метафоры* и *Визуальные эквиваленты*) демонстрируют разные типы выстраивания такого мифотворческого процесса:

– посредством метафорического уподобления визуального ряда движению музыкальной мысли, где изобразительные струк-

туры берут на себя роль смысловой кристаллизации (выявляются музыкально-мифологические составляющие «знаковых» кадров в «Сталкере» и «Жертвоприношении»);

– через проведение композиционных аналогий между визуальными элементами, фигурирующими в разных сценах и фильмах. Благодаря общности аудиовизуальных ситуаций исторически удаленные друг от друга пласты музыкальной культуры попадают в единое смысловое поле, объединяемые такими архетипическими сюжетными мотивами, как *полет, воздыхание, соприкосновение с божественным началом, путешествие «по ту сторону» обыденного сознания, слияние несоединимых начал*. Цитируемые музыкальные фрагменты здесь получают новые (вторичные) семантические акценты, проистекающие из структур визуальных аналогов.

В Заключении подводятся итоги исследованиям, посвященным трем кинематографическим ипостасям *звучащего мира* в фильмах А.Тарковского – непосредственному феноменологическому слою *звучаний*, специфическому *музыкально-временному континууму* и визуальному претворению звуковой материи. В соотнесении с аналогичными явлениями музыкальной культуры выявляется искомая конфигурация музыкально-мифологической структуры метафильма режиссера.

Примечания

1 *Махов А.*: 1) Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005; 2) Ранний романтизм в поисках музыки. М.: Intrada, 1993.

2 *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001.

3 *Брагина Н.*: 1) Н.В. Гоголь: Симфония прозы (опыт аналитического исследования). Иваново, 2007; 2) Мироздание А. Платонова: Опыт реконструкции (музыкально-мифологический анализ поэтики). Иваново, 2008.

4 *Петрушанская Е.* Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб., 2004.

5 Абсолютную параллель представляет собой ситуация в литературоведении: А.Е. Махов отмечает те же два направления развития области «трансмузы-

кального» в литературе (см.: Махов А. Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005).

6 См.: *Bloch E.*: 1) The musical Stratum in the Cinema (1913-19) // Literary Essays. Stanford, 1998; 2) On Music in the Cinema (1913) // Literary Essays. Stanford, 1998; 3) Die melodie im Kino // Keinen Tag ohne Kino. Scriftsteller uber den Stummfilm. Herausgegeben von Fritz Gütinger. Frankfurt a.M., 1984. S. 313—321; Von Hofmannsthal H. Das Tage-Buch. Jg. 2, H. 22, 4 Juni 1921 // H. von Hofmannsthal. Blicke. Essays. Lpz., 1987; Mayer T. Lebende Photographien // Österreichische Rundschau, Bd. 31, Heft 1, 1. Apr. 1912. S. 53—61; Wegener P. Neue Kinoziele // Keinen Tag ohne Kino. Frankfurt a.M., 1984. S. 341—351; Sieburg F. Die Magie des Körpers. Betrachtungen zur Darstellung im Film // Keinen Tag ohne Kino. Frankfurt a.M., 1984. S. 419—427; Балаш Б.: 1) Балаш Б. Видимый человек / Пер. с нем. К. Шутко. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925; 2) Невидимое лицо // Кино. Л., 8 июня 1926; 3) Физиогномика // Искусство кино. М., 1986. № 2.

7 «Сам по себе фильм еще не является искомой абстракцией, инструментом познания, но он подключает абстрагирующий и духовидческий механизм, заключенный в душе зрителя» – мотив эссе Зибурга (Sieburg F. Die Magie des Körpers. Betrachtungen zur Darstellung im Film // Der Film vom Morgen / Hg. Von H. Zehder. Brl. – Dresden, 1923) в изложении М. Ямпольского (Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: Научно-исследовательский институт киноискусства. Центральный музей кино. Международная киношкола, 1993. С. 140).

8 Музыкальный «слой» кино (по Блоху) представляет собой нерасчленимый поток: "...mysticism of intensified intensity, as an absolute «subjectivity» appearing to itself beyond all categories that can be separated from one another and captured in words and pictures" («...мистицизм повышенной интенсивности как абсолютная "субъективность" является самому себе вне каких бы то ни было разделенных категорий, схватываемых в словах и изображениях» – перевод Н.К.) (Bloch E. The musical Stratum in the Cinema (1913—19) // Literary Essays. Stanford, 1998. P. 160).

М. Ямпольский в эссе «Критический момент» отмечает сходство и временную синхронность позиции Блоха (эссе 1919 года) с хайдеггеровским поиском некоего доаналитического слоя бытия, в котором снято противоречие между субъектом и объектом (курс лекций 1919 года «Идея философии и проблема мировоззрений») (*Ямпольский М.* Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. С. 322).

9 *Mayer T.* Lebende Photographien // Österreichische Rundschau, Bd. 31, Heft 1, 1. Apr. 1912. S. 53—61. Аналогии автора, связанные с кинематографиче-

ским «оживлением» фотографии, имеют синестетическую природу: “Wenn man eine Bewegung auf einen kürzeren Zeitraum konzentriert, so wird dies auf das Empfinden analog wirken wie starke Schlaglichter in einem Bild oder laute Akkorde in der Musik. Anderseits werden Bewegungen, deren Ablauf langsam und zurückhaltend ist, den Eindruck harmonischer Stille hervorrufen wie silbergraue Whistler-Bilder oder ein Adagio in einer Simphonie” («Движение, концентрирующееся в коротком временном промежутке, создает ощущение, аналогичное эффекту сильного светового пятна в живописи или громкого аккорда в музыке. Замедленное же течение времени, напротив, рождает безмолвие, подобное гармонии серебристо-серой палитры Уистлера или симфонического Adagio» – перевод Н.К.) (Op. cit., P. 60). Ср. также с «аккордом чувств» Б. Балаша, рассуждающего о квазимузыкальной динамике запечатляемой киноэкраном психической жизни человека (мимика) (*Балаш Б.* Тип и физиономия // Балаш Б. Видимый человек / Пер. с нем. К. Шутко. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925).

10 *Lindsay V.* The Art of the moving picture. N. Y., 1970. Современный вариант концепции единого кинематографического ритма (в применении к феномену звукового кино) см. в работе: Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Пролегомены к истории кино // Киноведческие записки. М., 2001. № 54. Согласно исследованию С. Филиппова, ритмическая основа фильма имеет четыре составляющие: 1) ритм статического изображения; 2) ритм движущихся объектов; 3) ритм монтажный и 4) звуковой.

11 См.: *Abel Gance*, “Le Temps de l’image est venu” // L’Art cinématographique, Paris, Felix Alcan, 1927. Vol.2; Émile Vuillermoz, La musique des images // L’Art cinématographique, Paris: Félix Alcan, 1927. Vol. IV. P. 39—66; переводы этих статей и текстов Р. Клера («Ритм», 1925) и Ж. Дюлак («Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия», 1927) в кн.: Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911—1933 / Пер. М. Ямпольского. М., 1988, а также: Муссинак Л. Рождение кино // Муссинак Л. Избранное. М.: Искусство, 1981.

12 *Эйхенбаум Б.* Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». СПб., 2001.

13 Строки из манифеста Ж. Дюлак в журнале «Шема» (1925). Цит. по: Из истории французской киномысли. С. 172.

14 В статье «Четвертое измерение в кино» (1929) С. Эйзенштейн указывает пять видов монтажа: метрический, ритмический, тональный, обертонный, интеллектуальный. Употребление музыкальной терминологии – метафорическое, во всех случаях кинематографист имеет в виду какой-либо - специальный уровень *ритмических* взаимодействий внутри кинопроизведения, влияющий на определение места монтажной склейки (*Эйзенштейн С.* Четвертое измере-

ние в кино // Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 2).

15 Из истории французской киномысли. С. 157.

16 Н. Иезуитов композицию фильма В. Пудовкина «Мать» уподобляет музыкальной структуре *сонатно-симфонического цикла* (автор по ошибке называет его *сонатной* формой): *Иезуитов Н.М.* Пудовкин. Пути творчества. М.;Л.: Искусство, 1937.

17 Е. Добин указывает на визуальную реализацию формы *фуги* в эпизоде «Вставайте, люди русские!» из «Александра Невского» С. Эйзенштейна: Добин Е. Поэтика киноискусства. Повествование и метафора. М., 1961. С. 172—174.

18 З. Лисса приводит случаи претворения в различных кинопроизведениях композиционных принципов таких музыкальных форм, как *симфония, вариации, рондо, фуга, соната, трехчастная репризная форма* (Лисса З. Эстетика киномузыки. М., 1970. С. 313—316).

19 С. Филиппов выявляет в структуре снов в «Зеркале» А. Тарковского архитектонический инвариант *простой двухчастной* музыкальной формы (Филиппов С. Фильм как сновидение // Киноведческие записки. М., 1999. № 41).

20 *Филиппов С.* Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Пролегомены к истории кино // Киноведческие записки. М., 2001. № 54 (раздел «1924—1928. Визуальный язык»: *Музыка изображения*).

21 *Дворниченко О.* Гармония фильма. М.: Искусство, 1982. В исследовании рассматривается структурное функционирование в киноискусстве таких музыкальных категорий, как *интонация, ритм, тема, полифония, гармония.*

22 *Эйхенбаум Б.* Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». СПб., 2001. С.15.

23 Абель Ганс в тексте «Время изображения пришло» утверждает: “Il y a deux sortes de musique: la musique des sons et la musique de la lumière qui n’est autre que le cinéma” («Существует два вида музыки: музыка звуков и музыка света, которая есть не что иное, как кино» – перевод Н.К.) (“Le Temps de l’image est venu” // L’Art cinématographique, Paris: Felix Alcan, 1927. Vol. 2. P. 83). На что и Рене Швоб откликается в своей книге «Безмолвная мелодия»: “Cris, paroles, vacarme ne sont rien auprès de ce tumulte qui accompagne le déclenchement de la moindre sensation, auprès de ce fabuleux orchestre du silence” («Крик, разговоры, шум – ничто по сравнению со звучанием, которое сопровождает малейшее ощущение, по сравнению с фантастическим оркестром тишины» – перевод Н.К.) (René Schwob, “Une mélodie silencieuse”, Paris: Bernard Grasset, 1929, P. 100).

24 См., например, ст. А. Базена «Господин Юло и время» (ж. «Эспри», 1953 г.). – в кн.: *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972.

25 *Хренов Н.* Художественное время в фильме (Эйзенштейн, Бергман, Уэллс) // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974.

26 *Ямпольский М.*: 1) Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: Научно-исследовательский институт киноискусства. Центральный музей кино. Международная киношкола, 1993; 2) Критический момент // Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004.

27 *Делез Ж.* Кино 2. Образ-время // Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004.

28 *Лисса З.* Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970.

29 *Шилова И.* Фильм и его музыка. М., 1973.

30 *Егорова Т.* Музыка советского фильма: историческое исследование: Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1998.

31 «Она [музыка. – *Н.К.*] всегда звучала из кинематографического пространства, а не из зала (как в немом кино) или внутрикадрового пространства (как в звуковом кино)» (из выступления О. Аронсона на научно-практической конференции «"Звуковая заявка" сегодня» (2000, март) – Киноведческие записки. М., 2000. № 48).

32 *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: Ad Marginem, 1993. Гл. 2. Вытеснение источника (Гриффит и Браунинг).

33 *Михеева Ю.*: 1) Парадоксальность музыкального пространства в кинематографе И. Бергмана // Киноведческие записки. М., 2000. № 51; 2) Молчание. Тишина. Свет (Апофатика звука в «Зеркале» Андрея Тарковского) // Киноведческие записки. М., 2002. № 57.

34 *Аронсон О.*: 1) Вне музыки кинематографа // Киноведческие записки. М., 1994. № 21; 2) «Звуковая заявка» сегодня. Научно-практическая конференция. Март, 2000 // Киноведческие записки. М., 2000. № 48.

35 *Дюлак Ж.* Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия // Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911—1933 / Сост. и перевод М.Ямпольского). М.: Искусство, 1988. С. 167.

36 *Ямпольский М.* Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. М., 1992. № 15 – публикация доклада, прочитанного исследователем в 1985 году в Армении на симпозиуме, посвященном проблемам звука в кино.

37 *Ямпольский М.* Мифология звучащего мира и кинематограф. С. 100.

38 Рассматриваемый метафильм включает в себя семь полнометражных картин режиссера: «Иваново детство» – 1962, «Андрей Рублев» – 1966 (1969 – французский прокат, 1971 – российский прокат), «Солярис» – 1972, «Зеркало» – 1974, «Сталкер» – 1979, «Ностальгия» – 1983, «Жертвоприношение» – 1986. Феномен *звучащего мира фильма* как предмет нашего исследования определяет отсутствие среди изучаемого материала принадлежащих Тарковскому короткометражных и документальной лент (студенческие фильмы «Каток и скрипка» (1961), «Убийцы» (1956), «Сегодня увольнения не будет» (1958); документальная картина «Время путешествия» ("Tempo di viaggio", Genius.

S.r. l. Italia, 1982)), радио- и театральных постановок (радиопьеса «Полный поворот кругом» У. Фолкнера (1964), «Гамлет» У. Шекспира (Ленком, 1976), «Борис Годунов» М. Мусоргского (Covent Garden Theatre, 1984)), т. к. они принадлежат иным художественным парадигмам и категория *звучащего мира* не проявлена в них во всех своих составляющих.

39 *Тарковский А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский: архивы, документы, воспоминания. М.: ЭКСМО–Пресс; Подкова, 2002. С. 277.

40 См.: *Торо Г.* Уолден, или Жизнь в лесу. М.: Наука, 1980.

41 *Элиаде М.* Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 63.

42 *Бонфельд М.* Музыка как мышление // Музыка начинается там, где кончается слово. Астрахань; Москва, 1995.

43 Цит. из инт. Э. Артемьева, по кн.: *Туровская М.* 7½, или Фильмы Андрея Тарковского. С. 99.

44 *Бонфельд М.* Указ. соч. С. 142.

45 *Тарковский А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский: архивы, документы, воспоминания / Сост. П. Волкова. М.: ЭКСМО–Пресс; Подкова, 2002.

46 «*Фильм – больше, чем он есть на самом деле* < ... > Как жизнь, непрестанно движущаяся и меняющаяся, каждому дает возможность по-своему трактовать и чувствовать каждое отдельное мгновение, так же и настоящий фильм с точно зафиксированным на пленку временем, струясь за пределы кадра, живет во времени, если и время живет в нем...» (*Тарковский А.* Запечатленное время. С. 229).

47 См.: *Тарковский А.* Запечатленное время. Разделы *О времени, ритме и монтаже; Ваяние из времени*. С. 223—236. О. Дворниченко, исследующая музыкальные подходы в интерпретации киноискусства, называет *алгоритм времени* «основой композиционной структуры» картин Тарковского (*Дворниченко О.* Гармония фильма. С. 167).

48 *Bird R.* Gazing into Time: Tarkovsky and Post-Modern Cinema Aesthetics [Электронный ресурс]. Сайт Nostalghia.com. URL: http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Gazing.html (дата обращения: 02.02.2008).

49 *Polin G. Stalker*'s meaning in terms of temporality and spatial relations [Электронный ресурс]. Сайт Nostalghia.com. URL: http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Stalker_GP.html (дата обращения: 02.02.2008).

50 См.: *Филиппов С.* Фильм как сновидение // Киноведческие записки. М., 1999. № 41. С. 243—260. В тексте того же автора «Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Пролегомены к истории кино» разработана типология модальных уровней, применимых к кинематографу. Кинематографическая модальность сводится в нем к трем типам: «отношение

высказывания к реальности» (четыре варианта – реальность, воспоминание, сновидение и воображаемое), «отношение высказывающегося к реальности» (степень субъективности передается через особую ненормативность выразительных средств) и «модальность субъекта высказывания» (точка зрения, с которой соотносится данное высказывание, в лингвистике называется *эмпатией*) (Киноведческие записки. М., 2001. № 55. С. 165—166). Терминологически для нас актуальна и более ранняя и менее дифференцированная типологизация Ж. Митри, в которой разные уровни модальности оказываются в одном ряду: объективная, «точка зрения автора», полусубъективная (точка зрения персонажа, присутствующего в кадре), субъективная (то, что видит персонаж) и тотальное изображение (суммирование точек зрения персонажа и автора) (см.: *Митри Ж.* Субъективная камера // Эстетика и психология искусства. Вопросы киноискусства. М., 1971. Вып. 13. С. 317—319). Мы заимствуем у Ж. Митри понятия, связанные с различной степенью субъективности киноизображения: объективный, субъективный и полусубъективный типы изображения.

51 *Цареградская Т.* Время и ритм в музыке второй половины XX века (О. Мессиан, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис): Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2002. С. 236.

52 См. об этом: *Притыкина О.* Музыкальное время: его концептуальность, структура, методы исследования. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1986; *Багрова Н.* Фактор времени в восприятии человеком. Л.: Наука, 1980.

53 *Аркадьев М.* Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. М.: Библос, 1992. С. 53.

54 Тарковский использовал запись «Locklåtar fran Dalarna och Hårjedalen» из архива Sveriges Radio (Sveriges Radio Records, Catalogue No. RELP 5017).

55 Благодарю за предоставление копии оригинальных шведских записей сотрудников Фонограммархива Отдела устного народно-поэтического творчества Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН (Санкт-Петербург).

56 *Аркадьев М.*: 1) Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. М.: Библос, 1992; 2) Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика «незвучащих» структур в музыке Веберна. Веберн и Гуссерль // Музыкальная академия. М., 2001. № 1, 2.

57 См., например: *Притыкина О.* Указ. соч.

ЗВУКОВОЙ МИФ

Понимание роли музыки как материальной и эстетической составляющих кинопроизведения вряд ли возможно вне общей проблемы становления мирового кинематографа как звукового искусства. В тесной связи с историей развития техники фонографии проходит и эволюция звучащего мира семи фильмов А. Тарковского.

К моменту появления первой картины режиссера («Иваново детство», 1962) звукозапись, исторически оформившаяся в кинематографе гораздо позже визуальных технологий, занимает уже практически равноправную с ними позицию. Звуковая дорожка содержит три основных типа явлений, соответствующих различным методам звукооформления: шумы, музыку и речь. Однако фоносфера фильма еще дискретна.

Так, в «Ивановом детстве» преобладает расчлененная звуковая партитура с ярко выраженным контрастом внутри звуковой «триады».

Звучания фильма можно разделить на два основных полюса, связанных с *прерывистостью* и *длением*. Бытовые шумы и речь, с одной стороны, и преобладающее количество музыки – с другой, реализуют в фильме оппозицию разных слоев реальности – объективно-исторического (война, смерть) и субъективно-метафизического (счастливое прошлое Ивана, перетекающее в эдемическую область снов героя и зрителя).

Однако причина относительной раздробленности звуковой партитуры «Иванова детства» видится не только в недостаточном уровне технического оснащения советского кинематографа того времени. Важным источником звуковых особенностей фильма представляется сам идейный замысел картины: не плавное перетекание, но резкие стыки и переломы в звучаниях лучше соответствовали образу покалеченной войной детской психики. «Здесь все очень глубоко, страшно и правдиво, здесь нет места приключенческой романтике»[1], – говорил о фильме сам режиссер. Духовные процессы, как и физические, предстали в картине в обнаженном виде.

Так, сфера смерти (здесь – физической реальности) в звуковом отношении представлена нарочито сниженно, внеэстетично. Об этом свидетельствует уже специфическая резкость (отсутствие временно́го, мелодического дления), объединяющая шумовые и речевые характеристики. Не случаен сам выбор озвучиваемых деталей. В «партитуре» количественно доминируют такие звучания, как солдатские шаги, выстрелы, звуки вращения ручки рации, пишущей машинки, передающие атмосферу грубой физической реальности и словно заранее протоколирующие неотвратимые события человеческих жизней. Эстетическое несовершенство воспроизводимого физического мира передано функциональными смещениями внутри звуковой дорожки. Человеческая речь в ряде случаев оказывается лишенной своей прямой коммуникативной функции, звучит как негативный эмоциональный фон, близкий *шуму*[2]. Таковы, например, три эпизода с непереведенной немецкой речью. Представители немецкой нации имеют в фильме почти исключительно звуковую характеристику, становящуюся инфернальным элементом искаженного сознания мальчика Ивана. Более того, в двух фрагментах вербально-смысловая сторона вносит в трактовку немецкой фоносферы дополнительный шаржирующий оттенок. Вот текст разговора, озвучивающего мысленный взор Ивана, который вспоминает обстановку на оккупированной немцами территории:

1 – Ну перестань, подумаешь, какое большое дело
2 – Отставить разговоры
3 – Уши у меня болят
1 – Подумаешь, какое большое происшествие
2 – Если б у тебя так болели зубы, как у меня

Шизофреническое распадение реальности на нестыкующиеся друг с другом части, «зашифрованное» в произносимом тексте, еще больше усиливает эффект поврежденности психики ребенка.

Любопытен момент режиссерского звукового «самоанализа» внутри самой ткани фильма. В словесном тексте второго разговора немцев (сон Ивана о матери) опосредованно передается авторское отношение к звуку как атрибуту войны:

1 – Ты не знаешь, сколько мы будем находиться в этом болоте?
2 – Нет, не знаю
3 – Какие же ставятся странные вопросы
1 – Ну знаешь, все уж надоело
2 – Как холодно здесь
1 – Перестань стрелять, у меня уже уши болят

При этом роль, отведенная в картине музыке, фиксирует исходное ее положение в метафильме Тарковского. Конкретные музыкальные эпизоды (сочиненные В. Овчинниковым) выступают эмоциональным *комментарием*[3] к событиям жизни, снам и воспоминаниям Ивана. Причем в ряде сцен, показывающих жизненные реалии, музыкальный слой звуковой дорожки словно проникается грубой шумовой атмосферой войны и начинает воспроизводить ее своими средствами (пример – «антиэстетичное» использование музыкальных инструментов в сцене «игры» в войну в заброшенной церкви).

Группа природных звучаний стоит особняком в образной системе фильма. Однако, следуя сюжетному движению картины,

она становится соединяющим звеном между двумя контрастными сферами (бытовыми шумами и музыкой).

Эта область в фильме тесно связана с рядом настойчивых вкраплений из мира традиционной народной культуры. Его присутствие заметно проступает, например, в символике сцены с сумасшедшим дедом, которая, кстати, включает и фольклорное интонирование. Заданное этим эпизодом архаическое смысловое поле придает своеобразную семиотическую окраску целому ряду звуковых элементов фильма. Так, голос кукушки читается в картине как традиционный звуковой код речи с «того» света, что вносит дополняющий музыку В. Овчинникова метафизический оттенок в сцены снов-воспоминаний Ивана. То же касается звуков дождя и грома, сопровождающих последнее забытье мальчика перед походом. Вообще появление воды в фильмах Тарковского, как правило, возвещает границу между мирами. В «Ивановом детстве» эта идея символически реализуется и в пространственных координатах – в образе реки, протекающей между «тем» и «этим» берегами, между жизнью и смертью (вспомним античный Стикс). Звук падающих капель в фильме возникает всякий раз при переходе из объективного слоя действительности в субъективный. Капли, падающие на руку спящего в землянке Ивана, приравниваются к «потусторонним» каплям сна-воспоминания о матери и воде в колодце. При переходе в метафизический слой действия речевая координата используется с обратным знаком: меняются характеристики голоса Ивана на более мягкие, спокойные.... Не случайно при приближении последнего часа Ивана мы все чаще слышим «водную» стихию. Появление в кадре мертвых Ляхова и Мороза всякий раз сопровождается водным всплеском. Сюда же, по ту сторону объективной реальности, «перемещаются» и звуки быта – лейтмотив жестких солдатских шагов, сохраняя мерный ритм, меняет звуковую фактуру на мягкие водные переливы.

Таким образом, определяется роль природных звучаний как ассоциативной прослойки между двумя слоями действительности, вы-

является устремленность земной несовершенной звучащей фактуры (речи, шумов) к своему метафизическому прототипу (музыке).

Итак, при помощи монтажа звуковых линий и обмена звуковых слоев своими функциями, уже на этом раннем этапе творческой биографии Тарковского намечается взаимопритяжение элементов внутри звукового целого метафильма. Но в «Ивановом детстве» только намечено это движение. Еще слишком заметен стык между мирами.

«Андрей Рублев» развивает найденные в первом фильме звуковые соотношения. Остается прежним звукорежиссерский инвентарь. Не меняется и принцип творческих отношений с композитором В. Овчинниковым – музыкальные эпизоды продолжают выполнять функцию обобщенного *комментария* к действию.

Тема Страстей, заявленная в «Ивановом детстве» еще весьма опосредованно, в «Рублеве» углубляется и конкретизируется. Возникает звучание народа как массы, и как следствие – происходит расширение диапазона используемых речевых характеристик. Предельные психологические состояния толпы выражаются в звучаниях, граничащих с шумами. Смысловая сторона речи в таких случаях отходит на задний план, зато экспрессивные свойства усиливаются. В ряде сцен-массовок, изображающих набег татар, невозможно вычленить отдельные реплики из общего потока, воспринимаемого как шум, гул, – отдельные стоны, крики, плач, причитания, вопли, кряхтение сливаются в целостное звуковое поле, нивелируя главное коммуникативное свойство речи – членораздельность. Звуковая же характеристика татар и вовсе складывается из резкого гортанного говора, конского ржания, свиста, стука тарана, собачьего лая. Здесь продолжена линия фонически-шумовой интерпретации враждебной силы, начатая в «Ивановом детстве» в характеристике немцев: татары предстают звукообразом на треть человеческим, на треть – животным и на треть – шумовым, что опять вступает в диалог с традиционно-фольклорной

семантикой (нечисть). Не случайно собачий лай, как символ нечестивости, сопровождает и «отпадение» Кирилла. Отражением ущербности, убогой искалеченности людских судеб становится и речевая неполноценность персонажей (Бориска – заика, немая хмыкающая и вздыхающая Дурочка, Скоморох с отрезанным языком). Символической кульминацией темы «распадения» речевой партии фильма оказывается обет молчания Андрея. Он сопровождает странствие героя по земному аду, в котором связь между человеком и Богом, словом и бытием – утеряна. Молчание здесь становится символом особой, «отрицательной» артикуляции, очищенной от лишних смысловых напластований обыденного коммуникативного акта речи (как известно, идея о подобном типе молчания составляет основу «отрицательного» богословия).

Продолжающая же звучать речь порой вовсе лишается своей коммуникативной роли. Таков диалог итальянских послов, приехавших посмотреть на церемонию освящения колокола. Высказывания итальянцев намеренно лишены в фильме перевода, образуют одну из линий шумовой полифонии сцены.

1 – Parla dei maestri d'opera
(Он говорит о строителях)
2 – Ma non ti sembra un po' strano?
(Но тебе это не кажется странным?)
3 – Sono un po' tutti così: guardatevi intorno
(Они все такие: посмотрите вокруг)

2 – Mah chissà cosa ne salterà fuori da tutta questa baraonda... Tu cosa ne pensi? Secondo me non ne uscirà un bel niente
(Ну кто знает, что выйдет из этой толчеи... Как ты думаешь? По-моему, ничего не получится)
3 – Chiedo scusa Eccellenza, ma io direi che Voi cercate vanamente di prevenire gli avvenimenti

(Прошу прощения, Ваше Превосходительство, но я думаю, что Вы ошибаетесь)

2 – Suvvià, dai un po' un'occhiata a tutta questa roba: cosa ne dici di tutti questi straccioni? Di questa goffa impalcatura? Ma no, giuro su Maria Vergine che questa campana non suonerà, ma non potrà affatto suonare

(Ну же! Взгляни на все это! Что ты думаешь обо всех этих оборванцах и о нескладных строительных лесах? Да нет, клянусь Богоматерью, что этот колокол не зазвонит. Это просто невозможно)

3 – Vostra Eccellenza vuol fare una scommessa? A me sembra che Voi sottovalutiate la situazione senza via di scampo di questa gente, di questi cioè che hanno costruito questo campana

(Ваше Превосходительство, хотите поспорить? Мне кажется, Вы недооцениваете безвыходную ситуацию людей, создавших этот колокол)

2 – Mi devi scusare, ma io per ora non mi azzarderei a chiamare questo "coso" una campana

(Ты меня прости, но я пока не осмелился бы назвать эту штуку колоколом)

3 – Eppure, Vostra Eccellenza, essi comprendono perfettamente che il gran principe staccherà loro la testa se questo aggeggio non suonerà

(И все-таки, Ваше Превосходительство, они отлично понимают, что князь отрубит им головы, если эта безделица не зазвонит)

2 – A giudicare dall'aspetto dell'imberbe si direbbe che è un po' emozionato da questa circostanza, non ti pare?

(Судя по виду юнца, он немножко взволнован ситуацией, не так ли?)

3 – Vostra Eccellenza, ha sentito dire che il gran principe ha tagliato la testa a suo fratello? Sembra fossero gemelli...Uh uh Guardate che stupenda ragazza! Dio mio!

(Ваше Превосходительство, Вы не слышали, что князь отрубил его брату голову? Кажется, они были близнецами... Ух, ух, смотрите! Какая красивая девушка! Боже мой!)

2 – Mio caro, quella ragazza non ha più di 13 anni...
(Дорогой мой, этой девушке не больше 13 лет...)

3 – Eh eh ma ciò comunque non la rende meno attraente! In più, a volte, le ragazze diventano donne proprio all'eta di tredici anni. Cosa Vi succede Eccellenza?
(Но это же не значит, что она непривлекательна! Более того, иногда девушки становятся женщинами именно в возрасте 13 лет. Что с Вами, Ваше Превосходительство?)

Другой элемент basso continuo сцены образуют скрипы раскачиваемого колокольного *языка* – некая «доречевая» материя звона. Накладываемая на разговор итальянцев, она усиливает благодаря ассоциации эффект семантической «пустотности» произносимых фраз[4].

Собственно же колокольное «высказывание» (кульминация сцены) становится символом духовного преображения. Уникальная смысловая синтетичность колокольного звона (это и примитивный звуковой сигнал, и полноправный смысловой участник литургии, и музыкальное событие) встраивается в эволюционирующий звуковой код фильмов режиссера. Звучание колокола символически предвосхищает будущее воссоединение в картинах шумового и музыкального континуумов.

Воссоединяющим разрушенные связи спасительным звуковым мостом становятся также голоса природы. Поворотные, очищающие, творчески возрождающие моменты фабулы сопровождаются звучанием водной стихии (дождь, льющийся в конце эпизода выкалывания глаз; ливень, сопровождающий поиски глины), огня (очистительная печь обжига).

Итак, на первой стадии метафильма Тарковского («Иваново детство», «Андрей Рублев») основу музыкального замысла

официально составляет партитура, специально написанная для картины композитором (В. Овчинниковым). Остальные голоса звуковой сферы, хоть и связываются в общую с музыкой смысловую структуру, в основной своей массе все же принципиально (как по эстетическим, так и по технологическим причинам) относятся к «не музыке».

В 1984 году, при попытке сформулировать в «Запечатленном времени» теоретические основы кинематографической практики, режиссер, по сути, словесно фиксирует поворотный момент собственной музыкальной эстетики, произошедший во время работы над «Солярисом»: «Мне кажется, для того чтобы заставить зазвучать кинематографический образ по-настоящему полно и объемно, целесообразно отказаться от музыки. Ведь если говорить строго, то мир, трансформированный кинематографом, и мир, трансформированный музыкой, – это параллельные миры, находящиеся в конфликте»[5]. В этом высказывании Тарковский словно подвел итог начальному периоду своей работы в кинематографе. Музыка как эмоциональная «педаль» (*комментарий*) к изображению его больше не интересовала. Уже к тому времени режиссер пришел к осознанию логической неформулируемости глубинного сюжета кинопроизведения и его структурной родственности музыкальному континууму. Уже в «Ивановом детстве» кинематографическая материя в процессе оформления заявила о смысловвой многоаспектности. Изображение обнаружило возможности запечатления духовной реальности. В визуальном ряде был открыт потенциал внутренней музыкальности, который и позволил режиссеру говорить (имея в виду присутствие в первых картинах авторского музыкального *комментария*) о музыкальных «конфликтующих мирах» фильма.

В то же время все, что относилось ранее к звуковой «не музыке» (шумы, речь), остается принадлежностью того «мира», который Тарковский хочет отныне «заставить зазвучать» на экране.

Потому описанная выше «грубая» звуковая материя, вместе с ее переходными значениями, оказывается важной составляющей структуры всего метафильма как одно из средств омузыкаливания целого. Недаром отныне роль композитора в создании фильма резко меняется – в обычный музыкально-сочинительский процесс внедряется пограничная область философствования в звуках, что все дальше продвигает собственно композиторскую функцию к ее слиянию с режиссерской. А ведь это не для каждого музыкального автора (работающего в сфере киномузыки) приемлемо даже в период актуализации культуры квази- и метатекстов. Не случайно Э. Артемьев, вполне принявший образ мышления режиссера, все же вспоминает о сложности и неоднозначности ставившихся перед ним задач: «Он мне звонил: “Я начинаю картину, почитай сценарий”. Потом мы очень долго говорили по сути сценария. Речь шла даже не о стиле, а как вписаться в кадр, *одухотворить* его музыкальным приемом... Андрей Арсеньевич видел задачу композитора в том, чтобы выразить через акустическое – философское; музыка ли это в традиционном смысле или шумы – это вопрос средств. Сейчас это кажется естественным, но *музыканту* трудно отказаться от музыки. Раствориться в кадре мне было довольно трудно»[6].

Интересно, что после окончания работы над «Ивановым детством», в 1962–1964 годах, Тарковский сам приобретает опыт (впоследствии не повторявшийся) работы в сфере звукорежиссуры. «Полный поворот кругом» (по одноименному рассказу У. Фолкнера) в жанре радиопьесы не был просто средством заработка во время очередного «безработного» периода. Сфера эта оказалась близка режиссеру по разным причинам. Одна из них, возможно, – бесконечно чуткая восприимчивость к творчеству отца, углубляющаяся с каждой новой кинокартиной. Известно, что в 1931—1932 годах (в период рождения Андрея) в советском эфире прозвучали две радиопьесы Арсения Тарковского («Повесть о Сфагнуме» и «Стекло»), в которых поэт, в том числе, ставит перед собой зада-

чу организации звуковой фактуры произведения. Уже поэтому можно считать вполне естественным то рвение, с которым его сын-режиссер, впервые ощутив себя в 1960-е годы мастером кино, окунается в радиокультуру 1930-х.

Советское радиоискусство именно в тридцатые годы пережило пик своего развития. А. Шерель выделяет в творчестве авторов радиокомпозиций три направления, соответствующие примату какого-либо из звуковых элементов: «наивный натурализм» (примат шумовых эффектов), «вербализм» (главенство речи) и «мелодизм» (поиск музыкального ключа к композиции)[7]. Знаменательно, что, несмотря на существенные различия в подходе к жанру, эти три тенденции соприкасались в главном – поиске способа *интеграции* звучаний. И если Арсений Тарковский опирается в своих пьесах на опыт Толлера в «вытягивании» звуковой фактуры (шумов, музыки) из *слова*, то Андрей явно наследует принципам третьего, «музыкального» направления. Тарковский-кинорежиссер изучает по сохранившимся звуковым «партитурам» радиоопыт В. Мейерхольда и улавливает в нем особый способ организации эмоциональной среды спектакля при помощи единой ведущей интонации. Еще в технических условиях тридцатых годов – в условиях прямого эфира – Всеволоду Эмильевичу удавалось при помощи ритмического соединения смысловых акцентов живой речи и музыки создавать единую музыкальную интонацию спектакля[8].

Постановка Андрея Тарковского реабилитирует в отечественном радиоискусстве направление «слуховой пьесы». Кинорежиссер, пришедший к микрофону в 1960-е, в своем спектакле одним из первых (после Э. Гарина и Н. Волконского) реализует при помощи звукозаписи реальную звуковую среду действия. Радиоопыт Тарковского доказывает интерес режиссера к чисто звуковому жанру, а также поиск нового, адекватного качества звучания *физической реальности*. Не случайно для режиссера, по его словам, «толчком и поводом к поиску, который хотелось реализовать *сна-*

чала в радиоэфире [курсив автора – *Н.К.*], а потом в пространстве и времени киноэкрана»[9] стали главы «Диалог и звук», «Музыка» из книги З. Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности»[10].

«Полный поворот кругом» А. Тарковского наглядно демонстрирует историческую роль радиоискусства как «полигона обработки опыта театра и передачи его кинематографу»[11]. Симптоматично возникновение в спектакле полифонического переизбытка звучаний: из двенадцати наложений, записанных режиссером, лишь пять отвечали разрешающей способности радиосети[12]. Процесс создания радиопьесы неожиданно явился хорошей школой абстрагирования звукового компонента театра от зрительного, что в кино стало необходимым условием полной реализации гибкой системы звуко-зрительных отношений. В связи с этим интересно, что Тарковский на своем собственном опыте следует историческому ходу развития звукозаписывающего искусства, прослеживая его самоопределение внутри синтетических видов.

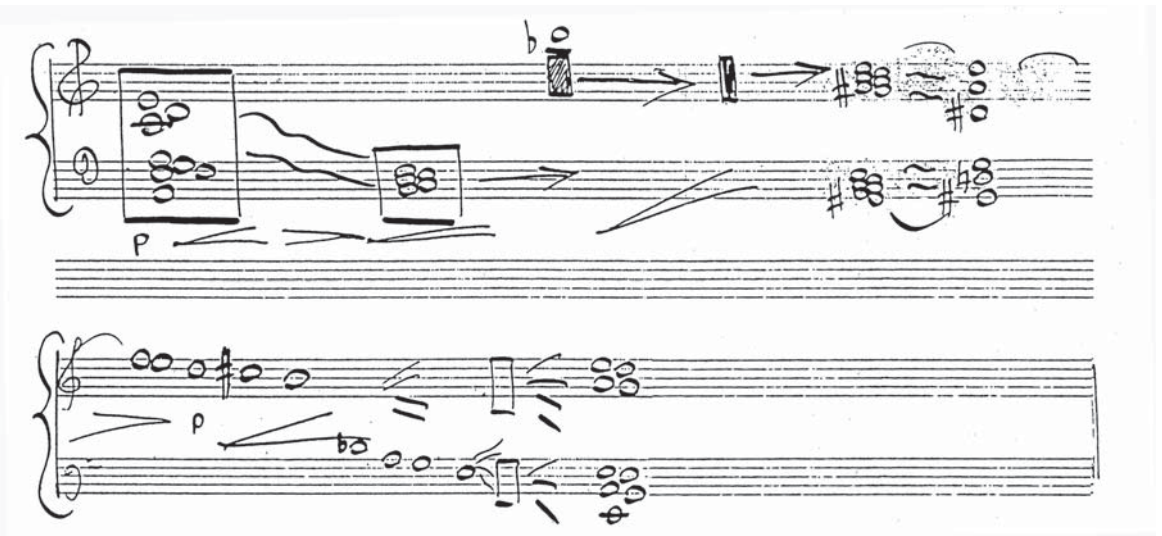
Радиоопыты Тарковского совпали с экспериментальным бумом 1960-х – освоением музыкантами аппаратуры для электронной обработки и генерирования звуков. Электроакустичекие студии, независимо друг от друга сформировавшиеся во Франции (GRM, 1958), Германии (Kölner Funkhaus Studio für elektronische Musik, 1951—1952), США (Columbia-Princeton Electronic Music Center, 1959), Советском Союзе (Студия электронной музыки при фирме «Мелодия», 1966), в 1960-е занимаются разработкой феномена электронного преобразования звука. Изобретение композиторами-акустиками всевозможных техник синтеза было связано с поиском новых звучаний, промежуточных тембровых фактур. Естественно, что следом и в сфере кинозвука активизировались опыты в области звукового моделирования. Нацелены они были на интеграцию составляющих звуковой дорожки[13]. Для кинематографического творчества Тарковского здесь судьбоносным

стало появление в 1957 году в России уникального синтезатора АНС, позволяющего при помощи оптического считывания графической сонограммы синтезировать шумы всевозможных строений, музыку (от традиционно темперированных звучаний до неквантованного звукового потока) и даже человеческий голос[14].

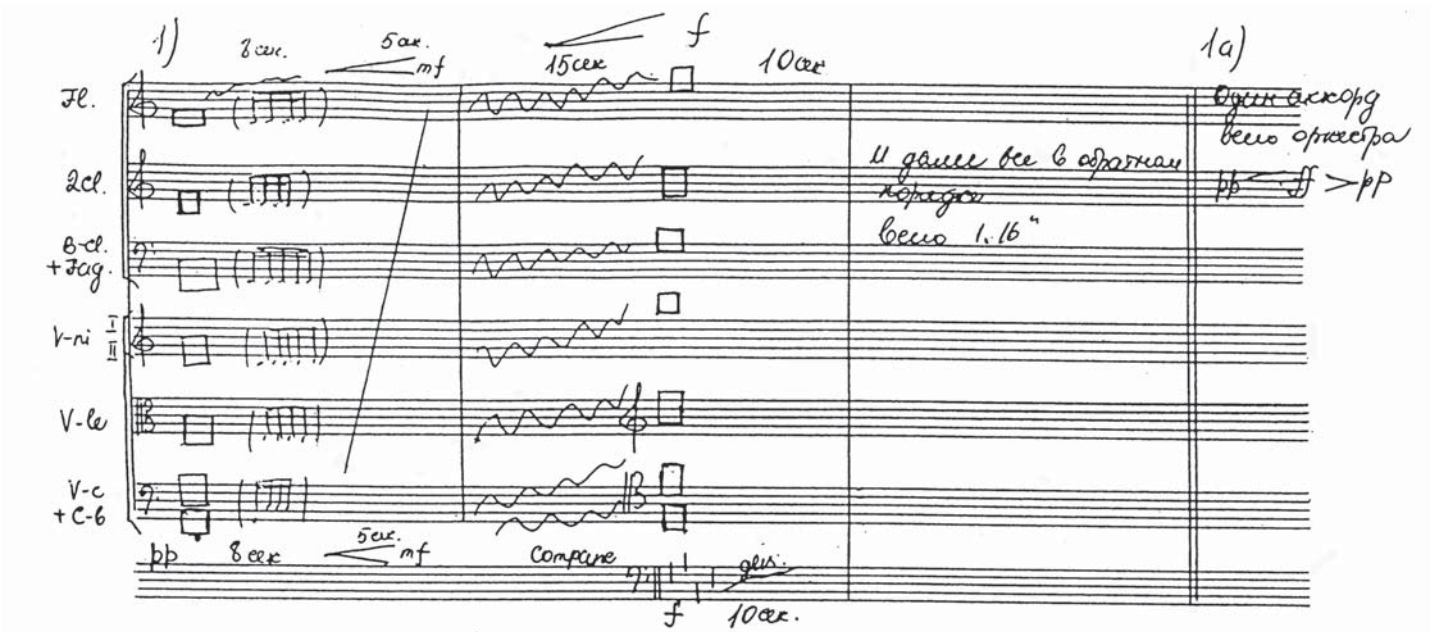
Это сказалось на абсолютно новом уровне звуковых связей, пронизавших и метафильм режиссера. Начиная с «Соляриса» в картинах мастера обновляется сама система взаимоотношений между звуковыми мирами (шумы – речь – музыка). Происходит скачок в «духовном» восхождении, намеченном с самых первых фильмов. Он оказывается непосредственно связанным с развитием смысловой сферы культурных аллюзий. По выражению Э. Артемьева, занимавшегося в «Солярисе» оформлением фоносферы, электроакустическая музыка «абсолютно свободна в перемещении по шкале всего того, что музыка сделала за свою тысячелетнюю историю»[15]. В результате использования новых технических средств углубляется взаимодействие метафильма с шедеврами мирового искусства. И прежде всего это связано с началом кинематографического претворения музыки И.С. Баха, которое, насыщая смысловую сферу фильма специфической барочной семантикой, все более утверждает музыку композитора в качестве глубинной составляющей режиссерского замысла.

Мир же специальной авторской музыки отныне связан со сферой преимущественно звукошумовой, т. е. напрямую соприкасается с развивающимся направлением конкретной музыки[16]. «...Андрею нужен был не композитор, а нечто вроде *звукорежиссера с композиторским ухом*. Специалист по шорохам, гулам, эхо, шелестам... Нужна была звукомагия....»[17] – свидетельствует в одном из интервью Э. Артемьев. Шумовые фактуры в результате «окультуривания» при помощи электронной аппаратуры наделяются эмоциональными характеристиками – «одухотворяются». Основным методом придания им специфической выразительности становится «темброво-ритмическая обработка на синтезаторе,

Э. Артемьев. Фрагменты для *омузыкаливания* шумовых фактур

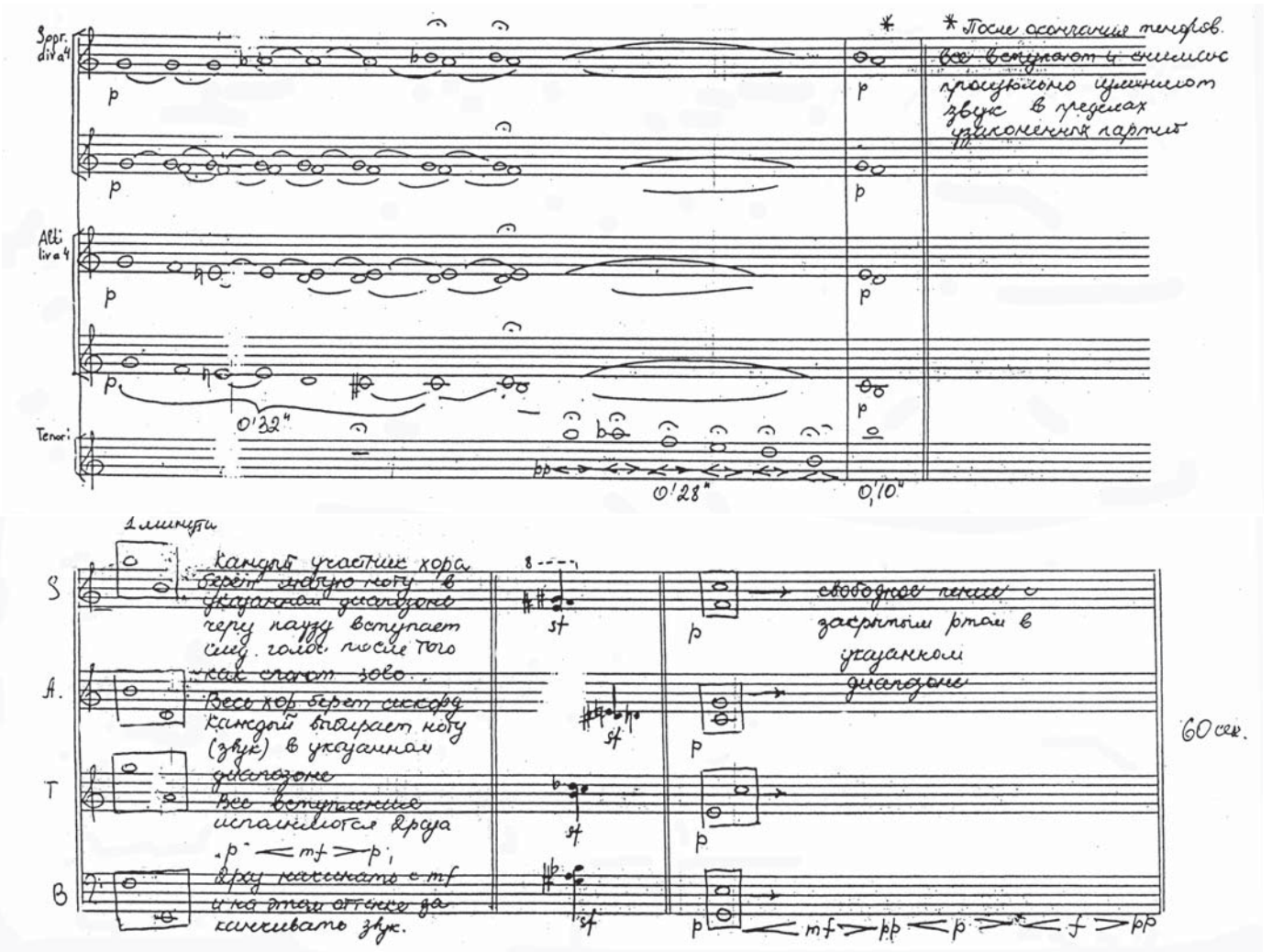


a) «Сталкер». *Водопад. Партия органа*

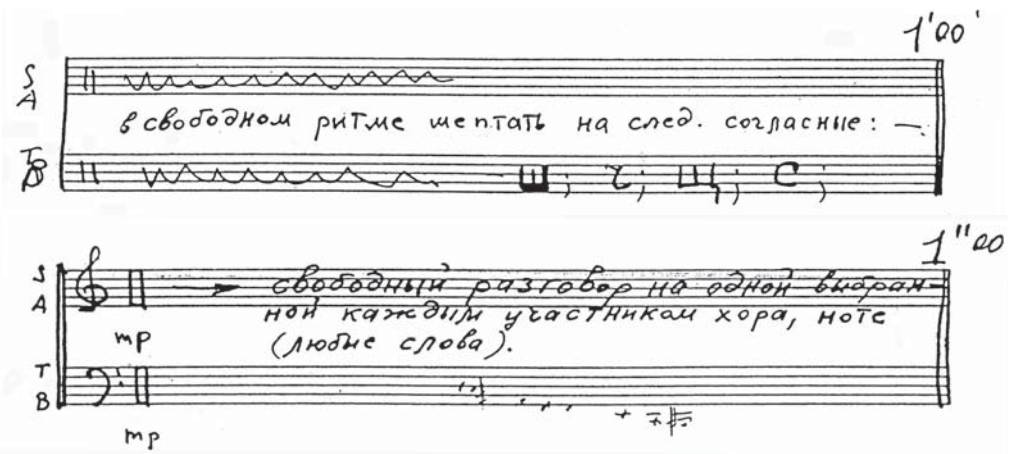


b) «Солярис». *Оркестровые фактуры для импровизаций*

“пропитывание” какой-то музыкальной тканью»[18] (илл. a–d). Иногда воспроизведение шума сводится к имитации тембра традиционного музыкального инструмента. Так, в «Солярисе» в момент второго появления Хари на станции (сон Криса) одним из ком-



c) «Солярис». *Фрагменты для хора a capella*



d) «Зеркало». *Хоровые педали*

понентов сложного звукового комплекса становится натурная запись журчания ручья, которая путем ряда технических преобразований (экспандер и эффект обратной связи) приводится к характеру звучания челесты.

При помощи выявления акустических эквивалентов в разных слоях звуковой дорожки достигается общность всего звукового мира фильма. Это оказывается возможным благодаря новому в*и*дению музыкальной материи – звука, – его предельному усложнению путем спектрального разложения и синтезирования. Так, звуковой комплекс «Соляриса» Э. Артемьев характеризует как «синкретический метатембр»[19] или «гиперсаунд»[20]. Он формируется в монтаже различных элементов, записанных на отдельные магнитные пленки и обработанных электронными способами (экспандерами, компрессорами, ревербераторами, фильтрами). В результате возникает возможность смоделировать внутри фоносферы фильма некую замкнутую *вселенную*, в которой музыкальная материя циклически рождается из шумов и речи, – метафильм Тарковского вступает в область культурного мифотворчества.

Режиссер видит преимущество нового метода организации звукового пространства фильма в его физиологическом суггестивном воздействии на зрителя, усиливающем активное восприятие изобразительного ряда. Однако важной оказывается и возможность создавать смысловую многозначность решений: «В следующей своей картине непременно попробую, чтобы было совсем непонятно, что звучит. То ли музыка, то ли голоса или просто ветер шумит. Что-то звучит... А что?»[21] Режиссером была тонко подмечена особенность электроакустического феномена, связанная с вариабельностью восприятия искусственно полученных тембров[22]. Так провоцировалась необходимая зрительская активность в восприятии картин. Возникали искомые ощущения единства и внутренней подвижности художественного мира.

Полнота смыслового воздействия звуковой среды во многом зависела и от выработанных в радиоопытах приемов минимали-

зации, отбора звучаний, способствующих активному включению звуковой среды в глубины замысла режиссера. Э. Артемьев так вспоминает первые пожелания Тарковского, сделанные после совместного просмотра «Андрея Рублева»: «Я бы хотел в “Солярисе” еще точнее решить музыку, и мне кажется, что это возможно сделать минимальными средствами: может быть, один-два ярких звука. Они могут быть внутренне сложными, но главное – чтобы выражали характер и смысл эпизода, которые сопровождают»[23].

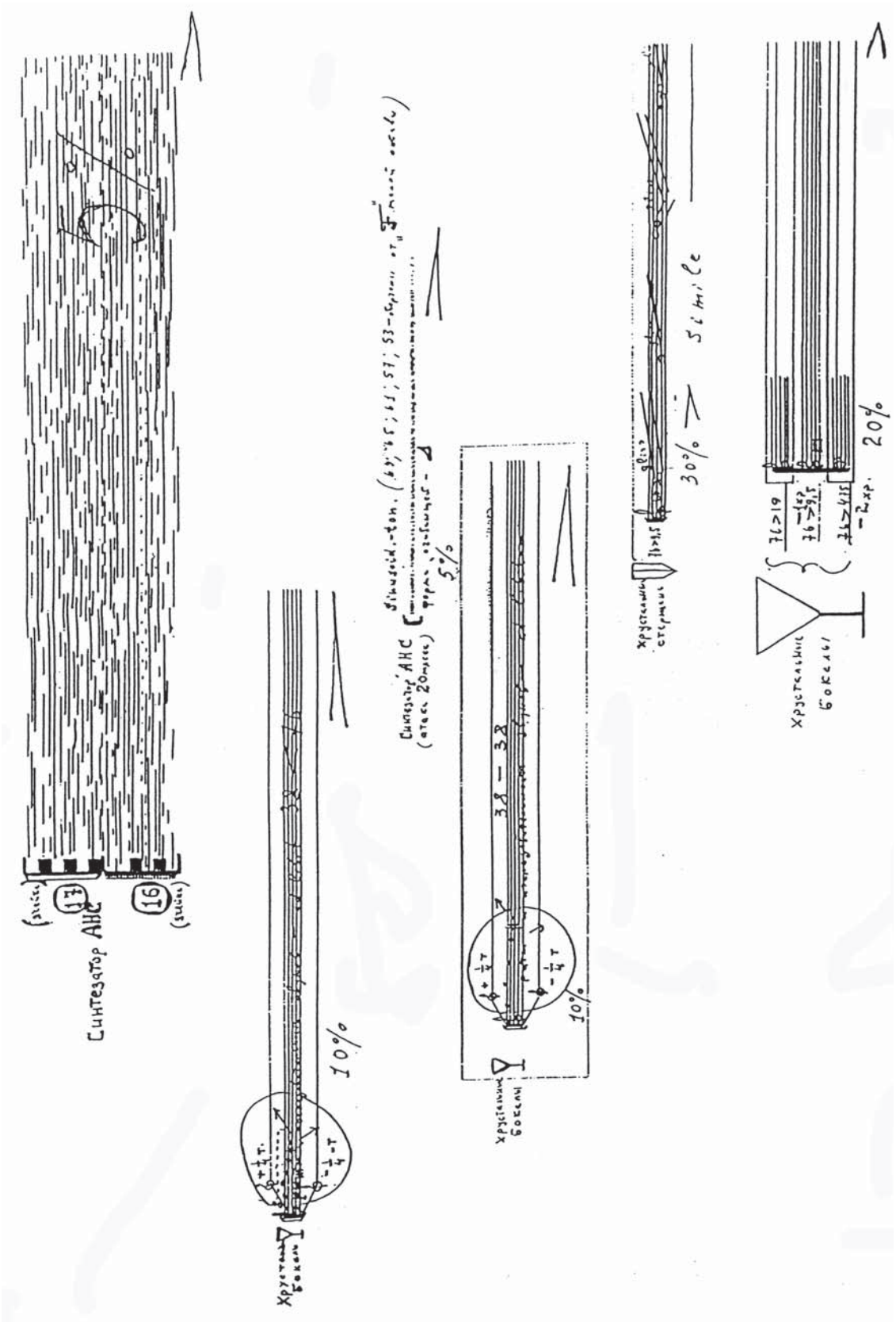
Итак, в «Солярисе» звуковой мир исходно делился на конкретные шумы (земная природа), музыку некоей Творческой космической субстанции (звуки Океана и орбитальной станции) и органное звучание Хоральной прелюдии И.-С. Баха “Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ” («Я взываю к Тебе, Господь Иисус Христос», BWV 639). Все эти сферы, подчиняясь в ходе действия фильма основной идее внутренней интеграции элементов художественного мира, оказались объединенными перекрещивающим звуковым синтезированием, использующим, кроме самых разнообразных шумовых фактур, звучание хора, оркестра и отдельных солирующих музыкальных инструментов. Организованное при помощи синтезатора звуковое пространство свободно вбирает в себя любые модификации трех составляющих звуковой дорожки.

Последовательное включение компонентов наблюдаем в сцене «воспоминаний» Хари о Земле – космический разум познает человеческий мир через произведения искусства. Панорамирование камеры по репродукции картины П. Брейгеля «Зима» (цикл «Времена года») воссоздает процесс восприятия Хари. Запечатленное в работе художника макрови́дение человеческой жизни становится источником некоего космического «улавливания» звуковой ауры Земли. Э. Артемьев наслаивает друг на друга разнообразные звуковые фактуры, передающие ощущение морозной звончатости и оцепеневшего пространства, – синусоидальные тоны АНС’а, звуки хрустальных бокалов и стержней, реальную запись ростовских

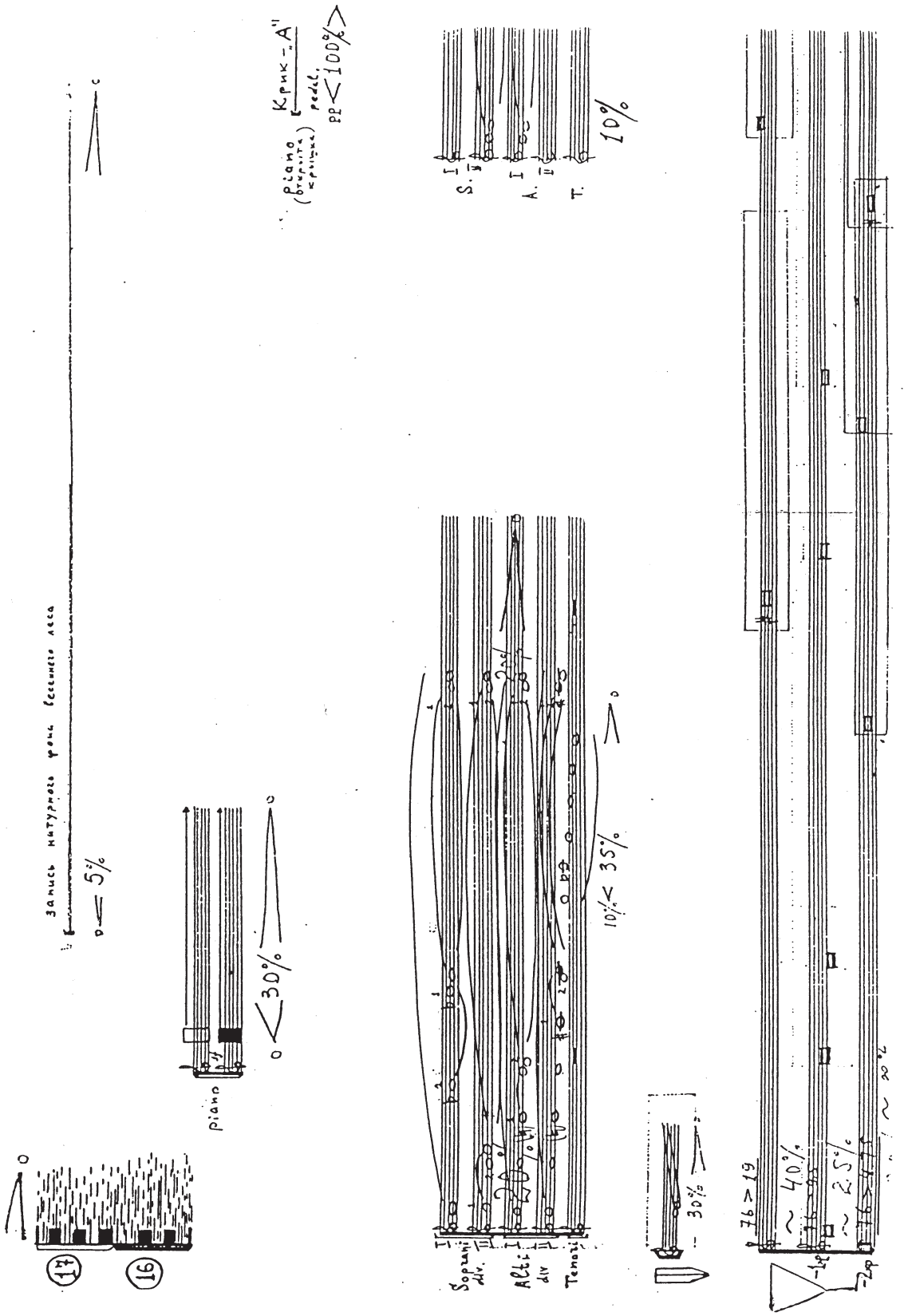
колоколов. Сплетаются электронно обработанные оригинальные и искусственно синтезированные голоса людей, птиц, собак, стук колес поезда, хоровое пение. Макрокосмический взгляд создается многочисленными приемами акустического видоизменения материала. Здесь упомянем запись криков «в рояль» с открытой крышкой, а также имитацию радиоэфира с помощью сжатия в звучаниях частотного и динамического диапазонов (например, короткий паттерн в исполнении хора им. Пятницкого, взятый в ракоходной инверсии) (илл. на с. 57–59).

Состояние, в котором находится героиня фильма, по сути, моделирует творческий транс, характерный для композиторской культуры времени создания фильма, связанный с явлением полистилистики в музыке. Тема космического звукового *улавливания* и создания образа некоей обобщенной фоносферы земной цивилизации чрезвычайно важна для эстетики А. Шнитке (вспомним его Первую, Третью симфонии). Однако в рассматриваемом аудиовизуальном фрагменте человеческая жизнь с ее природной средой, культурой и цивилизацией еще оценены «со стороны», без активного преобразующего вмешательства (Хари «учится» земным мыслям и чувствам).

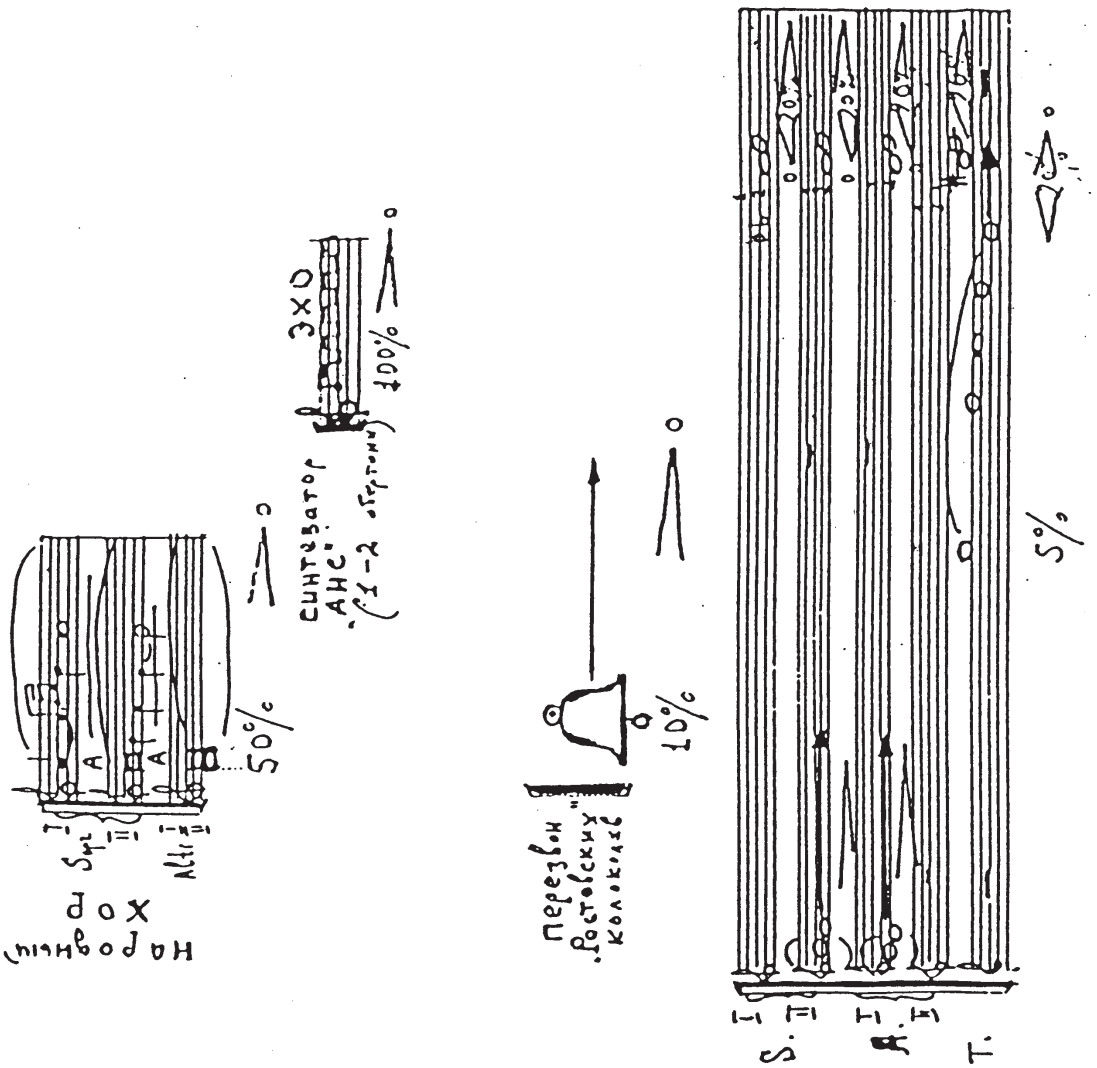
Иной уровень звуко-музыкального опосредования – в сценах фильма, где важную драматургическую роль приобретает одномоментное наложение максимального количества разнохарактерных звуковых фактур. Так, в ряде эпизодов «гиперсаунд» наделяется агрессивными характеристиками, фоносфера формируется в направлении от музыки к шумам. Таково звуковое оформление снимавшегося в Токио эпизода автомобильного проезда по туннелям. В сложном наложении шумовых и музыкальных компонентов ведущая роль принадлежит утяжеляющим средствам, среди которых – записи проезда танков, извержения вулкана, многократно, в разных скоростях, наложенного соло ударных. В сцене запуска ракеты (Крис избавляется от «первой» Хари) наряду с симфоническим оркестром (полный состав!) композитор использует зву-



Э. Артемьев. *Картина Брейгеля* (а)



Э. Артемьев. *Картина Брейгеля* (6)



Э. Артемьев. *Картина Брейгеля* (с)

чания авиационной реактивной турбины, взрыва аммонала, белого шума... Переизбыток звуковой информации в таких эпизодах символически выражает идею гибельности технократического пути человечества.

«Голос» же Океана оказывается звуковой субстанцией, объединяющей musica mundana и musica humana – композитор создает ряд сложно организованных звуковых структур, соответствующих различным проявлениям контакта космического разума с человеческим сознанием и подсознанием.

Первый уровень контакта (Крис прилетел на станцию, идет по круглому коридору) выражается в «незаметном» атмосферном типе звучания, созданном на АНС'е путем точного выстраивания сонограммы с помощью кодера[24]. Далее звуковое «мышление» Океана метафорически воспроизводит перипетии духовного восхождения героя.

В сценах «явлений» Хари (сны Криса) эффект ментальной метаморфозы возникает в результате тонкого взаимодействия шумовых и музыкальных структур. Основу метатембра в первой сцене составил цветной шум, обладающий свойством непредсказуемой вариабельности (белый шум, близкий звуку воды, промодулированный высокой частотой). Созданное с его помощью звуковое пространство насыщалось различными слоями – «мыслительными субстанциями», включая звуки сыгранной на органе фигурации из Хоральной прелюдии Баха, кластеры фортепиано с варьируемой скоростью воспроизведения, синусоидальные тоны АНС'а, Sprechstimme и шепот хора, созвучия медных духовых (опорные точки баховской темы), снабженный эффектом эха тембр темир-комуза (см. цв. ил. 2, а–с).

Метатембр второго «явления» Хари складывался из звучаний органа Hammond, синтезаторов АНС и Synthi–100, вибрафона, колоколов, хрустальных бокалов и стержней, скрипок, военного барабана, бонгов, шепота женской группы хора и натурной записи ручья. Здесь композитором был найден новый способ интеграции

звучаний – посредством имитации на АНС'е спектрального состава тембра якутского темир-комуза. Структура последнего, как выяснилось, имеет большое количество составляющих, что определило большую свободу комбинирования обертонов и расширило сферу манипулирования микроритмическими и микрополифоническими процессами[25].

Слитность звучанию полученного метатембра каждый раз придавало использование при записи голосов приема обратной связи, вследствие которого возникали эффекты эхо и реверберации. Формировалось уникальное звуковое пространство – флуктуирующий поток с циклическим типом развития[26]. Эффект мнимой полифонии сонорного типа возникал в связи с воспроизведением звуковых паттернов на разных скоростях. Так, в сцене второго «явления» Synthi—100 фиксировался на 76 см/с, воспроизводился же на 9,5 см/с, 19 см/с, 38 см/с. Маскировка тембров при этом достигалась путем замедления (вибрафон и колокола записывались на 38 см/с, а воспроизводились на 19 см/с).

В процессе работы каждый из тембров фиксировался на отдельную пленку и закольцовывался, после чего сведéнием достигался искомый гиперсаунд. На этой стадии (за микшерским пультом), по свидетельству Э. Артемьева, в работу активно включался режиссер, из чего мы можем заключить, что окончательные звуковые результаты в подобных сценах содержат следы композиторского творчества А. Тарковского.

В рассматриваемых эпизодах музыкальная режиссура сосредоточивается на процессе контакта океанической субстанции с сознанием спящего Криса. Так, в сцене второго «явления» соприкосновение субстанций реализуется в метаморфозах и перетеканиях партий, выстроенных на основе темперированного звукоряда, в тембролинии, образующие неквантованное звуковое пространство. При этом духовное «восхождение» героя (происходящее параллельно *реальному* воплощению в кадре умершей жены) запечатляется в динамическом противостоянии звуков хроматической

гаммы (хрустальные бокалы) и серии (колокола и вибрафон) – инструментам, фрагментарно излагающим мотивы органной хоральной прелюдии f-moll И.С. Баха (Hammond, Synthi—100, AHC, скрипки, первые звуки паттерна у вибрафона). В течение эпизода звуковое поле постепенно все больше насыщается интонациями второй группы, несущими в себе молитвенный смысл обработанного Бахом хорала ("Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ", «Взываю к Тебе, Господь Иисус Христос»), – что символизирует модуляцию сознания героя в сторону прозрения и покаяния. Слияние дискретного изложения прелюдии с мерцающей статикой метатембра трансформирует мелодическое течение в *темброинтонирование* – воссоздается некий космический прототип звучания органа (тот самый, искомый композитором «образ тембра», функционально отличный от его прямого предъявления)[27]. Полученное звуковое пространство парадоксально сочетает спектральную основу азиатского инструмента (темир-комуз) с баховским европейским интонированием: уже в «Солярисе» в неявном, зашифрованном в музыкальной структуре виде возникает тема контакта географически и типологически удаленных друг от друга культовых традиций.

«Формирование» тембра воспроизводится в течение сцены несколько раз и становится основой иных звуковых эпизодов фильма. Циклический характер развития материала определяется его мифотворческой сущностью. Не случайно и в визуальных формах творчества авторов важнейшим принципом становится круг. Так, именно окружность образует первоэлемент партитуры композитора, фиксирующей спиральный процесс звуковой организации эпизода (см. цв. илл. 3). В изобразительном же решении сцены круг становится основной композиционной структурой (иллюминатор, на фоне которого перемещается в кадре Хари).

Далее на протяжении действия картины роль конечной цели в избранном композитором и режиссером звуковом пути приобретает *оригинальный* органный тембр – своеобразный индикатор духовного восхождения героя. Музыкальной кульминацией фильма

становится концептуальный момент объединения партии органа (Хоральная прелюдия) с аккомпанирующими ей тембрами живых инструментов, помещенными в ситуацию искусственного сведения. Полифонические взаимодействия записей хора, струнных, деревянных духовых, вибрафона и колоколов подчиняются особой динамической стратегии микширования. «Подстраиваясь» к гармоничному звучанию органа, голоса предстают как *новое* претворение древнейшего, также имитирующего внутреннюю многотембровость, гиперинструмента (по свидетельству Э. Артемьева, роль собственно органной партии осмысливалась как cantus firmus).

Функционально-семантическое уподобление таких в историческом и прикладном смыслах разноуровневых музыкальных реалий, как барочная органная обработка и саундтрек к фильму, способствует попытке метафорического восстановления утерянной миром звуковой (а следовательно, и духовной) гармонии. Так, уже на музыкально-историческом (а не на сугубо звуковом, как, например, в «Андрее Рублеве») уровне разрешается проблема творческого молчания-кризиса, выявляются его причины и следствия, ставятся во взаимозависимость духовная и материальная стороны художественного произведения. Звуковая сфера «Соляриса» обнаруживает глубинный философский подтекст. Потому не случайным видится в самом начале следующей картины («Зеркало») появление эпизода о преодолении физической немоты («Я могу говорить»): для восстановления утерянной способности творить художнику требуется специфический акт внутреннего сосредоточения, близкий восточным ритуальным практикам. И, как мы видели, в художественной системе метафильма эта задача осуществляется в том числе через достижение внутреннего единства звукового мира фильма.

Речевая составляющая звуковой партитуры «Соляриса» также имеет свою драматургию, осуществляющуюся в двух направлениях. С одной стороны, речевой элемент активно применяется в музыкальных композициях фильма, использующих электронные

методы преобразования: выполняет шумовую функцию. Так, в музыкальных фрагментах, запечатляющих появления Хари на станции, партии хора включают в себя шепот шипящих согласных (*с, ц, ч, ш, щ*), воспроизводимый с эффектом реверберации.

Другой тип использования человеческого голоса занимает промежуточное положение между шумовой и музыкальной сферами. Это обработанное электронным способом Sprechstimme («речевое пение»). В музыкальном эпизоде первого «явления» Хари Э. Артемьев предписывает каждому участнику хора произнесение любых слогов на произвольно выбранной ноте гаммы c-moll. Итоговое воспроизведение дается замедленно (76 см/м заменяется на 38 см/м), в результате чего возникает уникальный тембр и сонорный эффект звучания.

В собственно речевом слое звуковой дорожки фильма усугубляется, по сравнению с предыдущими картинами, ее *мелодизация*: «Он никогда не показывал, но интонацию заставлял точно повторять, – свидетельствует ассистент режиссера М. Чугунова. – Он не всегда вникал, как они говорят на съемке, но зато на озвучивании вынимал душу: попробуй, поведи голос наверх, а ему надо вниз – часами...»[28] Это еще раз доказывает, насколько важной составляющей психологически достоверного характера для Тарковского было его непосредственное звуковое выражение. Причем повышенный уровень квазимузыкальной звучности возникал в моменты особого актерского эмоционального вживания в роль (вспомним типичные для А. Солоницына психологические состояния «на грани»), ведь «живая интонация как бы выводит слово за его словесные пределы...»[29]. Конечно, это было и особой данью режиссера духовной (и материально-звуковой) связи с поэзией отца. Не случайно исследователями отмечается особый уровень музыкальной звучности в стихах Арсения Тарковского[30].

Начиная с «Зеркала», в звуковом строе фильмов обостряются тенденции к «отбору» и минимализации – сказывается интимно-

дневниковая суть замысла картины. Стремление режиссера избегать открытого, аффектированного проявления эмоций находит свое выражение и в звуковых задачах: «Мне не важны средства, – дает режиссер указания Э. Артемьеву. – Можно, чтобы звучало очень тихо и стало затем чуть громче: важно соотношение»[31]. Исповедальный тон фильма отстраняет суггестивно-физиологическую функцию звука. Поэтому и композиторское самовыражение посредством электроники сводится к минимуму.

Знаменательно закрепление в «Зеркале» нового способа интеграции составляющих звуковой дорожки. Композиторский (в привычном понимании) метод музыкального структурирования все более приближается к философско-символическому. Здесь, вероятно, сказывается углубление в период подготовительных работ и съемки фильма дзенских интересов режиссера[32]. Свойственный Востоку метод мышления с помощью системы символов опосредованно сказывается в общей монтажной конструкции картины и пронизывающих фильм звуко-изобразительных перекличках. Все более проявляет себя тенденция к нанизыванию-сопоставлению тембров. Усиливается ощущение целостности кинематографического мира, соответствий внутри него космического и земного, природного и человеческого. Вот как Э. Артемьев прослеживает эволюцию собственного стиля работы на синтезаторе от «Соляриса» к «Зеркалу»: «Это была не линейная музыка, в понятиях композиторского мастерства или музыки как искусства, а *искусство соединения звуков, связанных образно*. Я сначала все равно пытался решать это музыкальными законами: то есть выстраивал материал, например, по звуковысотной зависимости, ритмически его организовывал. Потом, в следующих картинах, я от этого отказался, ибо в технике важны или, точнее, стоят на первом месте *образные связи*, а не музыкальные законы»[33]. Соответственно, с продвижением от фильма к фильму теряет смысл и нотно-графический метод записи звучаний. Если в «Солярисе» развитие философской идеи фильма еще можно проследить по

партитуре, то в «Зеркале» такая возможность уже ограничивается лишь рядом фрагментов. Происходит некий эстетический слом, фиксирующий переход от рационализированного (современного западного) способа музыкального мышления к более архаическому ритуально-интуитивистскому (восточному).

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 (он, кстати, является здесь также и персонажем). Драматургия чередования музыкальных фрагментов следует уже не идее мифотворческого погружения (как в «Солярисе»), а принципу некоего культурно-географического панорамирования, воссоздающего оригинальный срез музыкальной культуры европейских стран. Используется музыка Германии (Хоральная прелюдия “Das alte Jahr vergangen ist” («Старый год прошел») из Orgelbüchlein, Речитатив Евангелиста “Und siehe da, der Vorhang im Tempel...” («И вот, завеса в храме...») (№ 33) и хор “Herr, unser Herrscher” («Господь, наш Властитель») (№ 1) из Johannespassion И.-С. Баха), Англии (Fourth act tune из оперы Г. Перселла “The Indian Queen” («Индейская королева»)), Испании (фанданго “Navegando me perdí...” («Во время плавания я сбился с пути...»)), Италии (Largo (№ 12) из Stabat Mater Дж. Перголези).

На звуковом уровне реализуется метафора «зеркальности» – основу звукового сюжета составляет открытое смысловое сопоставление и взаимоотражение составляющих звуковой дорожки.

Символическое преодоление духовного разрыва между поколениями претворяется в последовании звуковых превращений. Так, звук гудка (паровозного, пароходного, телефонного...), например, изначально принадлежит коммуникативно-бытовой сфере. Естественно, что уже в качестве простого сигнала он предстает у Тарковского животрепещущим, судьбоносным символом – выполняет скорее эмоциональную, нежели информатив-

ную роль, внедряясь в сферу отношений детей—родителей. Уже по своим физическим качествам контрастируя звуковому окружению, гудок в бытовом обличье выступает разъединителем поколений. Так, пароходным гудком оказывается срежиссирована внезапная смена разноголосицы морского порта на тишину, – в хроникальных кадрах отправления испанских детей в Россию. Близкий эмоциональный эффект возникает и в начальных кадрах фильма в связи со звуками паровоза, доносящимися со станции, на которую не приехал отец («и не приедет уже никогда»). Телефонные же гудки (брошенная трубка) символизируют в картине трагическое недопонимание между поколениями, метафизическую сыновнюю вину героя.

Занимая важное место в становлении духовного сюжета фильма, гудок преображается для путешествия по звуковым слоям фильма. Воплотившись в звучании детской дудочки (маночка), он передает атмосферу детских страхов. Звуковая дорожка сна Автора, видящего себя трех-четырех летним мальчиком, пытающимся войти в закрытую дверь деревенского дома, запечатляет рождение звука во внутренней реальности персонажа: тревожный посвист возникает, незаметно замещая мерный скрип качающегося от ветра колодезного журавля. Здесь гудок находится на первой стадии окультуривания духовым (почти настоящим) инструментом. Личные звуковые воспоминания режиссера, ставшие основой фрагмента, обращают нас к детскому сознанию, еще не вполне отделившемуся от природной стихии.

Еще один пример одухотворения стихийно-природных сил звучанием духового инструмента видим в сцене пожара на деревенском хуторе. Здесь в почти не слышный гул синтезатора вписано органное звучание – шум и треск огня приобретает в подсознании зрителя по-человечески выразительную окраску.

Так средствами чисто композиторского моделирования совершается переход от природного пространства к культурному. Но та же идея звукового единства, целостности мира передается и в ре-

зультате непосредственного стыка-переключения («отражения») одной реальности в другую. В самом начале фильма органная хоральная прелюдия “Das alte Jahr vergangen ist” («Старый год прошел») затихает и прерывается в зоне каданса. Эта разомкнутость дает услышать грядущий паровозный гудок как ее своеобразное природное продолжение (отождествление здесь, вероятно, связано и с общностью способа звукоизвлечения).

Сама хоральная прелюдия при этом выступает как духовное опосредование сигнально-разъединяющего тембра гудка. Смысл баховского хорала проистекает из текстовой основы (молитва-благодарение о прошедшем годе). Специфические же музыкальные средства вводят уровень духовной коммуникации в звуковой мир фильма. Активно применяемые риторические фигуры открывают особые нюансы покаянного состояния души автора. Так, использование catabasis (нисходящее движение преобладает в мелодии) передает оттенок покорности, смирения. Сочетания же восходящих и нисходящих линий passus duriusculus (напоминающих скорбные хроматические остинатные ходы пассакалий) – сложное состояние скорби и преодоления (см. илл. на с. 143). В довершение всего использование олицетворяющей троичность Творения трио-фактуры утверждает прелюдию на высшем уровне звуковой семантической иерархии метафильма Тарковского.

Движение в обратном направлении – от музыки к шуму – возникает в картине в наиболее драматические моменты взаимоотношений между детьми и родителями. Зачастую это продиктовано внезапным внедрением в сюжет темы смерти. Так экзистенциально переживается героем-автором приход Отца с войны (из зоны смерти). Невероятность и значительность этого события переданы в сопоставлении с библейским сюжетом, воспроизведенным в Johannespassion И.-С. Баха. Смерть Христа означает в Евангелии встречу различных ипостасей единого Бога – Отца и Сына, спасение всего человечества, воскрешение «тел усопших святых». Музыкально-символическое изображение этого события у Баха

воспроизводит не само явление (недоступное взгляду), но преломленную через восприятие человека реакцию земной природы. Во фрагменте партитуры совмещаются два типа музыкальной символики: изобразительная и эмоциональная. Здесь, в смещении эстетической границы авторского стиля, смерть Христа передается как некая локальная «смерть» музыкальной культуры. Эффект усугубляется тем, что Тарковский использует одну из самых экспрессивных исполнительских интерпретаций партии Organo e Continuo в этом фрагменте (версия мюнхенских Bach-Orchester и Bach-Chor под управлением Карла Рихтера). Орган в ней предстает как некий шумовой инструмент, буквально иллюстрирующий, как «завеса в храме раздралась надвое сверху до низу» (нисходящее глиссандо, в акустических условиях храма – почти кластер), «земля потряслась, и камни расселись» (тремолирующие басы). Интерпретаторское стилистическое «выпадение» еще более повышает уровень изобразительности баховского аккомпанемента к речитативу. В звуковой же концепции Тарковского этот момент становится важным для иллюстрирования факта происхождения всякого (даже самого одухотворенного традицией) музыкального тембра из природно-шумовой среды.

Тот же круг смысловых трансформаций проходит и речевая составляющая фильма. В упомянутом сне Автора, где он видит себя мальчиком, тщетно пытающимся войти в дом, средствами звукового синтезирования достигается слияние шумовой и речевой материй. Э. Артемьев здесь модулирует звук текущей воды спектром детского голоса. Результатом становится «очеловечивание» шума и эффект *рождения* речи (она еще не успела обрести коммуникативную функцию – словесный текст неразличим).

Одухотворяющий вектор движения внутри речевой материи связан с включением в фильм подлинного звучания голоса Арсения Тарковского, читающего стихи. Действенность приема определяется не только особым строем самой поэзии, пронизанной библейскими символами, но и фактом ее авторского воспроизведения.

Как известно, Андрея очень волновал именно этот, чисто звуковой аспект – поэту пришлось с десяток раз перечитывать тексты, пока режиссер не был удовлетворен найденным таким образом наиболее естественным тоном произнесения. Это лишний раз подтверждает тот факт, что речь для Андрея Тарковского отнюдь не была чем-то однозначно информативным, но содержала и иные аспекты, зависящие от жанра, манеры, качества произнесения. Здесь творчество режиссера соприкоснулось с поисками филологов и искусствоведов в области музыкальной специфики поэтической речи[34]. Внимание к самому процессу озвучивания роднит позицию мастера с изысканиями, сделанными в этой области С. Бураго[35]. Исследователь строит свою систему на доказательстве важности в поэтической речи ее динамически-звуковой характеристики: чем больше в речи звуков с разным уровнем звонкости, тем она музыкальнее. С. Руссова же, следуя подсчетам С. Бураго, утверждает, что, в результате количественного преобладания в стихах Арсения Тарковского сонорных согласных и гласных, мелодия в них «максимально приближена» к пению[36]. Изменение же силы звучания поэтической речи автоматически влечет за собой изменение и ее высотного спектра (а следовательно, и звуковысотной драматургии всего поэтического опуса). Вероятно, требуя от отца более громкого воспроизведения, режиссер искал в нем ту самую авторскую манеру произнесения, связанную с внутренней музыкальной архетипичностью звучания поэзии. Не последней целью этих поисков было и *запечатление* на звуковой дорожке индивидуального временнóго тока поэзии Арсения Александровича[37].

Таким образом, на примере «Зеркала» мы можем наблюдать в метафильме работу еще одного звена из общей цепочки звукосмысловых превращений. *Поэтическая речь* становится промежуточным этапом формирования музыки из звуков человеческой речи[38]. С технологической точки зрения для достижения поэзией уровня музыкальной материи необходимо лишь «раздвинуть диапазон высоты звучания гласного»[39]. Небезынтересна и фонологи-

ческая метафора Ж. Вандриеса: филолог называет звуки “p”, “t”, “k” *шумами*, что, с одной стороны, подчеркивает их непригодность для реализации музыкальной структуры поэтической речи, с другой – свидетельствует о генетических свойствах самого речевого акта. Таким образом, мы наблюдаем, как внутри сферы звуковых метаморфоз соприкасаются области литературного, музыкального и кинематографического «самоосознания».

Эпизод Смерти Христа из Johannespassion И.-С. Баха, используемый в «Зеркале» в сцене прихода отца с войны, с точки зрения речевых характеристик также становится одним из промежуточных звеньев между собственно речевой и музыкальной составляющими звуковой дорожки. Об этом свидетельствует уже сам жанр речитатива, априори предустанавливающий эстетические рамки для партии Евангелиста (декламация, близкая театральной). Тут мы наблюдаем отношение к воспроизводимому тексту, противоположное тому, которое мы видели в чтении Арсением Тарковским своей поэзии, – звучание библейских слов не выявляет своей собственной фонетической музыкальности, а подчиняется музыкальной символизации. Например, при произнесении текста о том, как завеса в храме «раздралась надвое сверху до низу» (“zerriß in zwei Stück von oben an bis unten aus”), Событие это иллюстрируется в вокальной партии резким восходящим скачком на октаву, завершающимся стремительным спуском мелодии (см. илл. на с 155). Чрезвычайная экспрессия, достигаемая использованием виртуозных возможностей голосового аппарата певца, способствует достижению нужного Баху уровня обобщения в передаче евангельского Слова.

Мир человеческих страданий приобретает изобразительно-символическую характеристику также и в квазиречевых высказываниях музыкальных цитат. Так, например, в используемом фрагменте из Stabat Mater Дж. Перголези (№12, Largo) вокальная линия имитирует вздохи (suspiratio).

В финале фильма Тарковский использует начальный хор “Herr, unser Herrscher” («Господь, наш Властитель») (№ 1) из

Johannespassion И.-С. Баха. Крайне экспрессивное проявление речи здесь связано с использованием в хоровых партиях вращательного мелодического движения (circulatio), сопровождаемого мерной ритмикой инструментальной линии басов. Динамика развития хоровой фактуры отражает пульсацию устремленных по направлению друг к другу линий, символизирующую объединение молитвенных токов человеческих душ в экзистенциальной точке шествия на Голгофу. В глубинном сюжете фильма Тарковского этот фрагмент, вероятно, воплощает искомый уровень духовного единения поколений.

Основную тему «Сталкера» можно обозначить как экзистенциально-экологическую. Ностальгия по духовным истокам все более углубляет поиск природной естественности. Звуковой мир фильма организуется вокруг антитезы «природа – цивилизация».

Динамика развития фоносферы реализует в фильме идею «путешествия» человеческого сознания из среды современного индустриализированного быта в «зону» некоего экзистенциального контакта. При этом перипетии звуковой дорожки передают трудности ментального преодоления искусственных наслоений материального мира. В картине нарочито доминируют электронно обработанные звучания, что играет не последнюю роль в создании образа духовно отторгаемой звучащей материи. Обычное для картин Тарковского взаимоперетекание звуковых слоев решено с «отрицательным» знаком.

Новая эстетика сказывается уже во внутреннем наполнении шумовой сферы. Основу звуковых структур здесь составляют аутентичные шумы. Соотношение между природной и урбанистической составляющими выявляет пагубное преобладание последней. Звуковыми лейтмотивами фильма становятся различные индустриальные звуки и призвуки – гудки, свистки, скрипы, дребезжание, стеклянный грохот, рев моторов. Шумовой ряд предстает в естественном виде, лишенным обычной «одухотворяющей»

эстетизации, – малоприятным для слуха. Более того, некоторые звуки механического происхождения трактуются как переходные: средствами микширования и электронной обработки достигается эффект перетекания между различными шумовыми фактурами в направлении усиления искусственной мощи. Так, дребезжание мотоцикла трансформируется в рев машины, который в свою очередь переплавляется в звучания железной дороги.

Тот же «утяжеляющий» прием применяется и к звукам, фиксирующим человеческое пребывание в урбанистических средах. Человеческие шаги подаются с эффектами всевозможных металлических отзвуков либо (движение по воде) – с индустриальным гейт-эхом. Отсутствует доверие и к человеческому голосу, звучащему в тон окружающему дребезжанию. Можно говорить о реминисценции приема озвучивания апокалиптической образности из первых фильмов Тарковского. Однако историческая военная конкретика «Иванова детства» и «Страстей по Андрею» сменяется здесь новым, современным уровнем актуализации пророчеств Апокалипсиса.

«Не удаются» и попытки омузыкаливания природных звучаний. Так, течение водного потока, снабженное звуковыми подложками, образует некий тяжелый шум, в котором тонет звук гонга. Звук биения птичьих крыльев (в сцене прохода через «мясорубку») трансформируется в технический шум.

В звуковом строе фильма претворяется идея затрудненности человеческого контакта с божественным мирозданием. Так, неполнота одинокой «молитвы» Сталкера в сцене перед входом в «трубу» метафорически воплощается в перетекании звучащей хоровой фактуры в урбанистический фон падающего в колодец камня.

Насвистывание Писателем мелодии арии альта “Erbarme dich” («Смилуйся») (№ 47 из Matthäuspassion И.-С. Баха) (герои движутся по Зоне вслед за брошенной гайкой) оказывается травестированием музыкальной темы, насыщенной евангельской символикой. Воспроизводится симптоматичная для современной

аудитории манера восприятия классической музыки «по верхам». Писатель высвистывает тему не последовательно, а переключаясь с одного голоса полифонической фактуры на другой, выбирая мотивы, наиболее легко схватываемые памятью. Происходит снятие евангельского ассоциативного слоя, заложенного в баховской риторике, имеющей тесную связь с протестантским хоралом. Настойчиво избегается звучание ключевой интонации Арии – минорного квартсекстаккорда в восходящем движении, реализующего баховский *жертвенный*[40] мотив (см. тему Баха на с. 97). Его развивающее проведение оказывается лишенным восходящей *искупительной*[41] интонации. Сцепляющиеся нисходящие мотивы вздоха выпрямляются в ритмически жесткую линию, вводящую в свист Писателя стилистический контекст фольклорного жанра: притоптывающая завершающая синкопа постскриптум перекодирует начальную восходящую сексту мотива в соответствии с низовым песенно-плясовым началом. Попытка превращения музыки «птичьего пения» в музыку instrumentalis оборачивается ироническим намеком.

Парадоксальная роль отводится и цитатам из музыкальной классики. Включение оригинальных записей только усиливает эффект психофизической отторгаемости звукового мира индустриальной эпохи. Оркестровые звучания подаются в замаскированном виде, частотно усеченные радиоэфиром и перекрываемые стуком колес поезда, – становятся одной из разновидностей шумовых подложек, сопровождающих течение урбанистической реальности (музыка звучит в крайних эпизодах картины, топографически принадлежащих зоне железной дороги). Опознавательным знаком музыкальной традиции или автора в каждом конкретном случае становится ритмика. Авторами избирались образцы с ярко проявленным первичным жанровым прототипом: отрывки из «Марсельезы», «Болеро» М. Равеля, Увертюры к «Тангейзеру» Р. Вагнера, рефрена финала Девятой симфонии Л. Бетховена[42]. Все эти фрагменты объединяет по-разному тракто-

ванная идея маршевости, которая, будучи изъятой из традиционного эстетического контекста, возвращается к иллюстрированию агрессивных аспектов цивилизации. Таким образом, в результате фрагментации, звуковысотного маскирования и помещения в подчеркнуто чуждую урбанистическую звуковую среду, классические музыкальные тексты теряют свое подлинное означаемое, которое сводится теперь к идее прославления индустриального прогресса. Слушательское сознание отторгает такую музыку, воспринимая ее как лишенный живого смысла шум[43].

Что же остается в качестве духовной компенсации?

Как уже упоминалось, в период постановки «Сталкера» Тарковского особенно занимал вопрос возможности духовной и художественной интеграции современных культур Востока и Запада. Весомое место в новом творческом методе заняла дзенская психология творчества, существо которой заключается в отключении механизма «понятийного» мышления. Кроме того, режиссером, вероятно, интуитивно усваивалась и традиционно понимаемая как восточная идея отождествления музыки реальной (instrumentalis) и метафизической (musica mundana). Ведь согласно дальневосточным мистическим учениям звук является особым способом со-Творения вселенной. Отсюда – в условиях саморазрушения физического и духовного актов музыкального звучания, – стремление режиссера через материальную форму своих картин «уйти» в метафизическое измерение бытия и услышать звучание внутренней гармонии мира. Все это способствует общему продвижению музыкальной идеи метафильма от реального звучания – к проникновению в глубинные структуры кинопроизведения, и затем – на уровень организации его визуального слоя.

Попытка моделирования musica mundana вновь актуализирует мифотворческую структуру фильмов. Активное участие в ней собственно звуковой составляющей замышляется априори: «Шаги... А потом будет пролом в трубе... И в этом месте будет слышно птичье пение. Оттуда – снаружи...» – вспоминает

Э. Артемьев одну из квазизвуковых притч, которыми изъяснялся на «Сталкере» режиссер[44].

Но для начала оказалось важным воплотить в звуке сам момент «путешествия в зону». Трехминутный фрагмент перехода сознания героев из одной реальности в другую (визуально представленный сценой движения на дрезине) озвучивается при помощи микширования конкретных шумов с их искусственными производными. За основу взят стук колес дрезины, на которой совершается «проезд». «Сначала я просто добавил реверберации, – объясняет Э. Артемьев, – в одном месте побольше, в другом поменьше. Потом заменил естественный акустический перестук “искусственным”. Потом подложил под это звучание мужской хор (да еще транспонировал его на октаву вниз). Прибавил – мельчайшими, буквально гомеопатическими дозами – другие акустические фоны. В результате стук колес звучит сначала естественно, а затем, с каждым новым десятком секунд, все более фантастично, отстраненно, “нездешне”[45]. В «Проезде» мы становимся свидетелями искомого режиссером *утончения* звуковой материи, которая постепенно преобразуется из звучания в *призвук, шелест* – происходит «путешествие» внутрь звучания, за пределы его физической ощущаемости. Эпизод становится звуко-акустической метафорой главной идеи не только «Сталкера», но и всего метафильма Тарковского.

Симптоматично, что задача, к которой Тарковский и Артемьев пришли, отталкиваясь от воссоздания реального современного звукового мира, оказалась весьма актуальной для музыкальной культуры 1970-х. Вопрос взаимоотношений между звуком, окультуренным музыкальной традицией, звуком как акустическим (природным) явлением и *тишиной* стал программой творчества целой плеяды композиторов: В. Сильвестрова, С. Губайдулиной, А. Шнитке, А. Вустина, Э. Денисова...[46] Немаловажно и соприкосновение с оформившейся в Америке и Европе в конце 1960-х минималистской эстетикой, которая воплощала в себе реакцию на предельное техническое усложнение творческого продукта.

«Сталкер», в свою очередь, образовал вершину в линии минимализации спектра кинематографических средств на протяжении всего метафильма Тарковского. В этой картине воплотилось стремление режиссера к кинематографическому претворению классицистского принципа единства места–времени–действия. Однако внешняя минимализация средств (в т. ч. музыкальных) только способствовала углублению духовного уровня содержания.

Тишина становится единственным мостом к одухотворению звукового мира «Сталкера». Не случайно и цитата из Апокалипсиса поручается *шепчущему* голосу жены героя. Звуковая партитура фильма насыщается пограничными звучаниями. По свидетельству Э. Артемьева, ему «приходилось заниматься вещами малозаметными либо почти невидимыми – отзвуками, шелестами, перезвонами. Всякой таинственной звукописью. Игрой объемов: на пленэре одно звучание, в закрытом помещении совсем другое»[47].

Такие «переходы» в иное звуковое измерение подготавливают собственно стадию музыкального моделирования *тишины*, где звук из проводника полуискусственного урбанизированного бытия превращается в способ выхода в новое духовное пространство – оно же musica mundana. Этот эффект был достигнут композитором посредством создания некоего синтетического художественного целого, объединившего восточный и западный принципы музыкального мышления. В этом смысле «Зона» Сталкера продолжает опыт, начатый Сном Криса в «Солярисе».

Что же оказалось этой «”восточной” музыкой, сделанной “западными” руками», этим «слиянием духа двух культур»[48]?

Электроакустическая композиция. Внутри созданного Э. Артемьевым звукового пространства развиваются типичная западноевропейская мелодия XIV века “Pulcherrima Rosa” («Прекрасная роза») (исполнена на средневековой блок-флейте В. Мартыновым) и азербайджанский мугам «Баяты-Шираз» (исполнен на таре Судзуки). Объединение западной и восточной составляющих выдвигалось Тарковским как главная звуко-музыкальная

задача фильма. Соответственно, главной технической проблемой в создании композиции стало достижение высокой степени интеграции двух тембров. Возникшее в результате долгих поисков звуковое пространство явило собой оригинальный вариант воплощения идеи ансамблевости, близкий бытующему в индийской традиционной культуре. При этом традиционно-локальном способе музицирования *вина*, как правило, тянет один бесконечный звук, поверх которого разворачиваются воспроизводимые на *ситаре* музыкальные события[49]. Похожий эффект континуальности звучания был достигнут композитором при помощи электроакустического моделирования физического пространства такой оригинальной конфигурации, которая бы позволила слиться спектрам восточного (тар) и западного (блок-флейта) инструментов[50]. В результате возник некий суммарный «образ» сплетающихся тембров, мелодическое интонирование заменилось темброинтонированием, при котором оригинальные мелодические источники значительно трансформировались, как бы «уйдя внутрь», перейдя на спектральный уровень звуковой материи (флейтовые звучания были промодулированы различными способами, тар – дан в пониженной скорости, с вкраплениями звуковых отражений)[51].

Драматургия последования музыкальных фрагментов Зоны фиксирует постепенный процесс интеграции восточной и западной составляющих. Достигается желаемая цель: в западном материале выявляется потенциал к квазивосточному медитативно-концентрирующему воздействию. Это, вероятно, и символизирует новый способ духовного самоосознания, столь востребованный, по мнению режиссера, в современной европейской культуре.

Две зарубежные картины Тарковского, «Ностальгия» и «Жертвоприношение», представляют качественно новую ступень в озвучивании кинематографической реальности. Этот новый этап, в то же время неразрывно связанный с предыдущими поисками, содержит в себе их квинтэссенцию. За границей режиссер

работает уже без помощника «с композиторским ухом» (в итальянском проекте оказалось невозможным участие русского композитора Э. Артемьева). Такое единоначалие в области фоносферы способствовало окончательному выявлению индивидуальной музыкантской позиции мастера. Представляется очень метким замечание-констатация Э. Артемьева о том, что в своих звуковых поисках Тарковский «устремленно шел к какому-то простейшему языку»[52]. В последних фильмах это в первую очередь связано с окончательным отказом от заказной авторской музыки. В новых условиях главными подручными средствами становятся звукорежиссура и работа с цитатным материалом.

В «Ностальгии» и «Жертвоприношении» максимальной реализации достигает идея интеграции звуковых слоев фильма. Мысль о проистекании музыки из шумовой среды, воплощаемая начиная с «Соляриса», доводится в поздних картинах до уровня межэтнических обобщений. Через поиск единого звукового зерна выявляется общность структурных основ музыкальных высказываний разных национальных традиций и исторических типов творческого самовыражения человека (от примитивного бытового музицирования до сознательного культивирования духовных ценностей), «эволюционный» ряд насыщается новыми подробностями и деталями.

Метакультурное пространство активизируется и в результате формирования нового звукового первоэлемента. Таковым в поздних картинах становится *звон* – категория, исторически объединяющая музыкальное искусство с областью философских штудий, а также – восточный и западный типы мистических практик. Этот акустический символ традиционно отождествляется с явлением звучания вообще – как физического, так и метафизического[53]. Известно, что источником дзенской практики медитации является позванивание колокольчика блаженного Пуко[54]. В системе же трансцендентального идеализма Ф.В. Шеллинга звон предстает результатом единения реального и идеального планов бытия, своеобразной мистерией целостности[55]. Не случайно в названии

следующей картины режиссера фигурирует понятие *ностальгии*, важное для мифологического контекста и отсылающее нас к понятию ностальгии «онтологической» (по М. Элиаде), связанной с утерянным «райским началом времен».

Впитанные режиссером из восточной, трансценденталистской (Г. Торо), романтической (Э.Т.А. Гофман)[56], теософской (Р. Штайнер)[57] традиций, идеи интегративности реализуются в фильмах мастера в особой структуре культурного макрокосма. Так минимизация, усиление однородности состава звуковой дорожки чрезвычайно активизируют мифоморфный уровень фильмов, связанный с эффектом «одномоментности» разворачивающихся звуковых (а соответственно – и визуальных) событий. Возникает параллель механизму дзенской суггестии. У почитаемого Тарковским Г. Померанца читаем о мастерах дзен, которые «руководствовались только чутьем, прислушивались только к собственному подсознанию, в котором шел процесс всплывания подавленных архетипов культуры. Они в полной мере импровизировали чань»[58]. Согласно дальневосточному прототипу основным способом развития мысли является создание ассоциативной нити, в которой каждый символ, помимо положения в общей цепочке, имеет свою внутреннюю иерархию значений. Чем-то вроде таких звеньев и оказываются в поздних картинах Тарковского разнонациональные музыкальные ассоциации, объединенные однородностью звучаний. Так метафильм мастера практически буквально приближается к воплощению гессевской метафоры «игры в бисер»[59].

В «Ностальгии» звуковой доминантой становится звон-плеск. Двойная природа символа объясняется бинарностью самой идеи фильма. Плеск здесь выражает взаимоотношения человека и природы в географически сходных, близких режиссеру водно-береговых ландшафтах Италии и России. Звенящий же призвук выполняет в слуховом сознании зрителя роль проводника к метафизическим сферам.

Как и в мистических практиках, *звучание* как таковое зачастую не становится в «Ностальгии» самоцелью, а, напротив, приводится к самопреодолению – с целью достижения в сознании слушателя определенной степени духовного сосредоточения. Причем результирующее измененное состояние психики здесь, вероятно, зависит и от драматургии звуковых включений в ткани фильма – они не всегда синхронны не только конкретному изображению в кадре, но часто и сюжетному действию картины (взять хотя бы фоническое звучание электрической пилы, настойчиво контрапунктирующее изображению жилища Доменико, не подкрепленное в фильме визуальной характеристикой звукового объекта).

Понятие *ностальгии*, соответственно разным звуковым уровням, на протяжении фильма получает несколько смысловых расшифровок. Так, в виде душевного подспудного влечения, перелива неясных ощущений оно осуществляет себя в синтетических мерцающих звучаниях *плеска-звона*. Момент зарождения этого сложного фона, сложения его из отдельных составляющих видим в сцене в доме Доменико. Звуки льющихся в доме дождевых потоков постепенно обогащаются звоном-постукиванием о стеклянные (бутылки), каменные (пол) и металлические (тарелка) поверхности. Эмоциональная окраска этого звучания возникает в результате различных тембровых наслоений: дребезжания электропилы, символизирующей боль воспоминаний («нельзя все время думать об одном и том же») и раскаяние Доменико; водного эхо, соотносимого через визуальный прием (съемка в рапиде) с замедленным стуком сердца, – возникает намек на физиологически-ритуальный смысл звучаний. Звон-плеск в виде механического наложения двух составляющих предстает в момент видений-воспоминаний Андрея о русской деревне. Близкий по фактуре тембр звучит и в сцене ритуального выноса скульптурного изображения Богоматери (водным эхо здесь отдаются шаги женщин).

В этой же звуковой среде зарождается «парамузыкальное» (по выражению Е. Васильченко[60]) народное музицирование,

столь же ускользающее в силу своей тембровой и высотной невыявленности. Сюда можно отнести звучание русского плача в черно-белом кадре видения-воспоминания Андрея, где высотно и ритмически не дифференцированное стихийное многоголосие постепенно перетекает в звон, сменяющийся тишиной (а может, его и не было?). Эта природно-акустическая параллель дополняется сравнением разнонациональных «парамузыкальных» традиций: русский плач продолжает плавное течение молитвенного гула капеллы Мадонны дель Парто (предшествующий воспоминанию Горчакова план).

В другом сновидении Андрея, где брачная тема контактирует с этнической (объятия русской Марии и итальянки Эуджении, слияние образов двух женщин), звучит русский свадебный «язык», так называемая «вечерняя», «вечериночная» музыка – уникальная форма подпевки свадебному плачу невесты, имитирующая исторически вытесненный скрипичный наигрыш[61]. Эффект тембровой промежуточности (неоднозначности) звучания, заключенный уже в воссоздании характера звучания струнного инструмента, усиливается в контексте окружающей звуковой среды фильма. Специфическое дрожание голоса ассоциируется с вибрацией, рождающей звоны, насыщающие всю звуковую ткань картины (в этой сцене голосовой «язык» является продолжением звенящих призвуков сна Андрея). Так, возникает перекличка с бренчанием язычков металлических бубенчиков в эпизоде с Мадонной дель Парто – тема женского страдания отзывается в разных этнических вариантах. Плавность же течения-кружения мелодии «вечериночной» в сочетании с постоянной игрой метрических и ритмических акцентов делает эту музыку продолжением водных плесков и струений.

Подобным процессом звукового ассоциирования можно объяснить и введение в картину образцов древней музыки Дальнего Востока (согласно сюжету, ее слушает китайский генерал, живущий в гостинице Bagno Vignoni). Принцип вибрации, пронизывающий фоносферу фильма, выявляет типовое свойство звуковых струк-

тур буддистской музыки – опору на архетипическое звучание колокольчика блаженного Пуко. Вибрирующие звучности демонстрируют различные варианты воплощения архетипа, каждый из которых обогащается в фильме новыми культурными ассоциациями. Это и низкие удары *щао* (разновидность китайского колокола), перекликающиеся с боем часов в средневековых постройках Bagno Vignoni; и специфический вокальный прием, отсылающий сознание зрителя к звучанию русского «языка»; и тембровые модуляции духовой *соны* (характер звучания имитирует струнный инструмент, что также вызывает ассоциации с упомянутым образцом русской народной культуры); и, наконец, способ построения партии gong-chimes в так называемом *пинг-понговом* ритме, наследующий дзенскому принципу ускоряющегося движения *дзё-ха-кю*.

Описанные звучания вызывают визуальные ассоциации с ритуальной минималистичностью пластики дальневосточного театрального действа. Однако этот аспект оказывается реализованным в фильме не в виде аутентичного изобразительного ряда, а в парадоксальной вербальной коннотации. На звучание музыки накладывается мужской голос, воспроизводящий по-итальянски («от первого лица») письмо русского крепостного музыканта Павла Сосновского, отправленного «на обучение» в Италию (в кадре – читающая Эуджения и Горчаков). Содержание послания к другу носит метафорический характер, сводится к описанию сна, в котором композитор видит себя актером, исполняющим роль статуи в крепостной оперной постановке. Таким образом, идея пластической статики насыщается смысловым перетеканием от ритуалистической наполненности и событийной сгущенности – к противоположному полюсу психологической зажатости и пустоты, как видно, более свойственной западноевропейскому сознанию[62].

Кадр чтения письма сменяется в фильме столь же парадоксально (но уже в звуко-изобразительном отношении) решенным планом «русского» видения Горчакова – сна с восходящей луной. Здесь продолжает развитие линия этнических смещений – изображе-

ние русского пейзажа синхронизируется с записью неаполитанской уличной музыки (пение на диалекте в сопровождении ансамбля инструментов). Непосредственная сюжетная связь русско-китайского и русско-итальянского фрагментов (предобморочное состояние Горчакова сменяется собственно моментом отключения сознания) дополняется акустическим решением – звуковой ряд дается на том же частотном и громкостном уровне, что и предыдущий. Зритель-слушатель погружается в звуковую атмосферу уличных музыкальных выступлений Неаполя. Отличительной особенностью такого музицирования с точки зрения акустики является расслоение тембровых слоев музыки на независимо развивающиеся линии-отражения, формируемые конфигурацией пространства итальянских каменных площадей и улиц. В данном конкретном случае эффект рассинхронизации, вероятно, оказался актуальным в связи с имитацией нелинейности течения сновидческой реальности. При этом «пространственная» трактовка звучания может быть и следствием желания зафиксировать субъективные впечатления человека, «сторонним» ухом анализирующего нерасчленимую звуковую атмосферу локальных итальянских традиций. В поле внимания наблюдателя попадает фоносфера Неаполя с характерным языковым диалектом и манерой песенного интонирования. Дополнительным, маскирующим словесный текст и детали его музыкального оформления эффектом становится наслоение шумовых фактур. Образец фольклорной традиции подается как часть общего звуко-фона. Так, очевидно, выражается трудность культурной коммуникации, фобия контакта, ставшая одной из духовных проблем современного мира. Кроме того, рассогласование частот намекает также и на звучание мирового радиоэфира, который воспроизводит внеличную (и внекультурную) звуковую ауру Земли – уже объект восприятия некоего музыкального метасознания.

Акцент на фонической составляющей становится также основой звуковых включений из католического обрядового чтения. Таково моление женщин перед статуей Мадонны дель Парто,

о котором речь уже шла. Интересен и один из сновидческих планов картины, в котором звуковая дорожка фиксирует индивидуальную молитву пожилой итальянки.

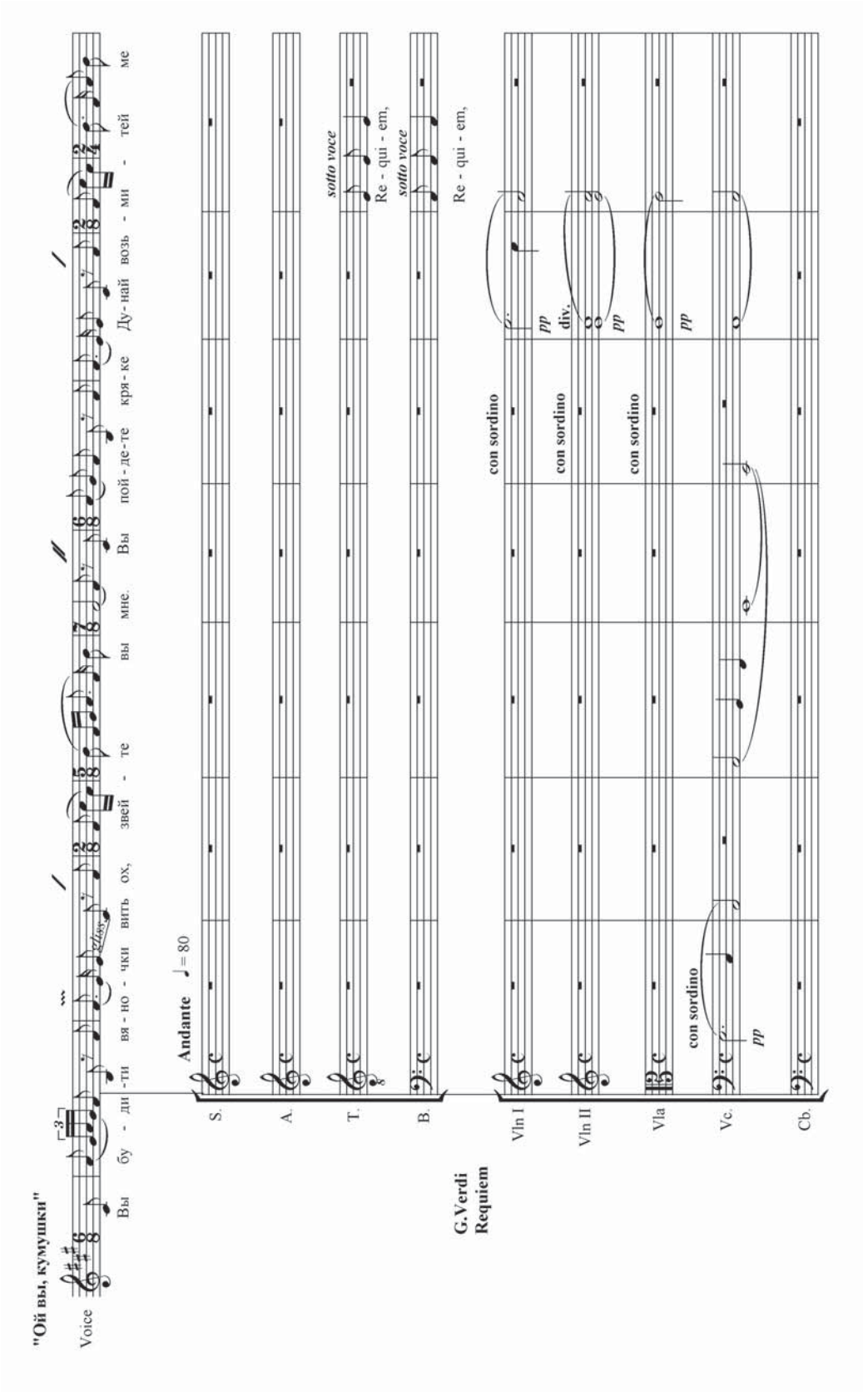
Горчаков видит себя бредущим через «открытые» пространства собора San Gagliano (медленный проезд камеры, перпендикулярный нефам). Звуковая среда формируется из отзвуков хлопанья птичьих крыльев, голосов детей, пения мужчины... Довольно низкий женский голос суггестивно, нараспев «нанизывает» слова молитвы. Произносимый текст получает некоторый оттенок косноязычной зашифрованности даже для воспринимающего итальянца. Иллюстрируется типичная для Италии ситуация языкового размежевания. Перед нами пример бытования устной традиции чтения текстов католического catechismo в среде итальянцев, пользующихся локальными диалектами и плохо владеющих общепринятым литературным языком. Женщина, вероятно, не тосканского происхождения[63], читает молитву, путая слова, не договаривая окончания. В ее интерпретации оказываются совмещенными утренняя и вечерняя preghiera: в утреннее моление вместо “Ti ringrazio di avermi creato, Fatto cristiano e conservato *in questa notte*” («Благодарю Тебя, Господи, за то, что Ты меня создал и сохранил в эту ночь») оказывается помещенным “e conservato *in questo giorno*” («и сохранил в этот день»). Варьируется форма обращения к Богу: вместо “Ti offro le azioni della giornata: fa’ che siano tutte secondo la *Tua* santa volontà” («Я посвящаю Тебе дела сегодняшнего дня: сделай так, чтобы они были в согласии с Твоей святой волей») – произносится “la *Vostra* santa volontà”. Неграмотно произносятся окончания (а иногда и корни) слов: вместо “crea*to*” – “crea”, вместо “maggio*re*” – “maggio”, вместо “fa’” – “fate”, вместо “si*a*no” – “si*o*no”[64]. Затрудненная в вербальном косноязычии молитва иллюстрирует момент разрушения речевого акта как коммуникативной субстанции. Однако в своей чисто звуковой ипостаси распадающийся текст становится проводником некоего психофизиологического процесса молитвенного сосредоточения. Начало моления в фильме, условно говоря, из

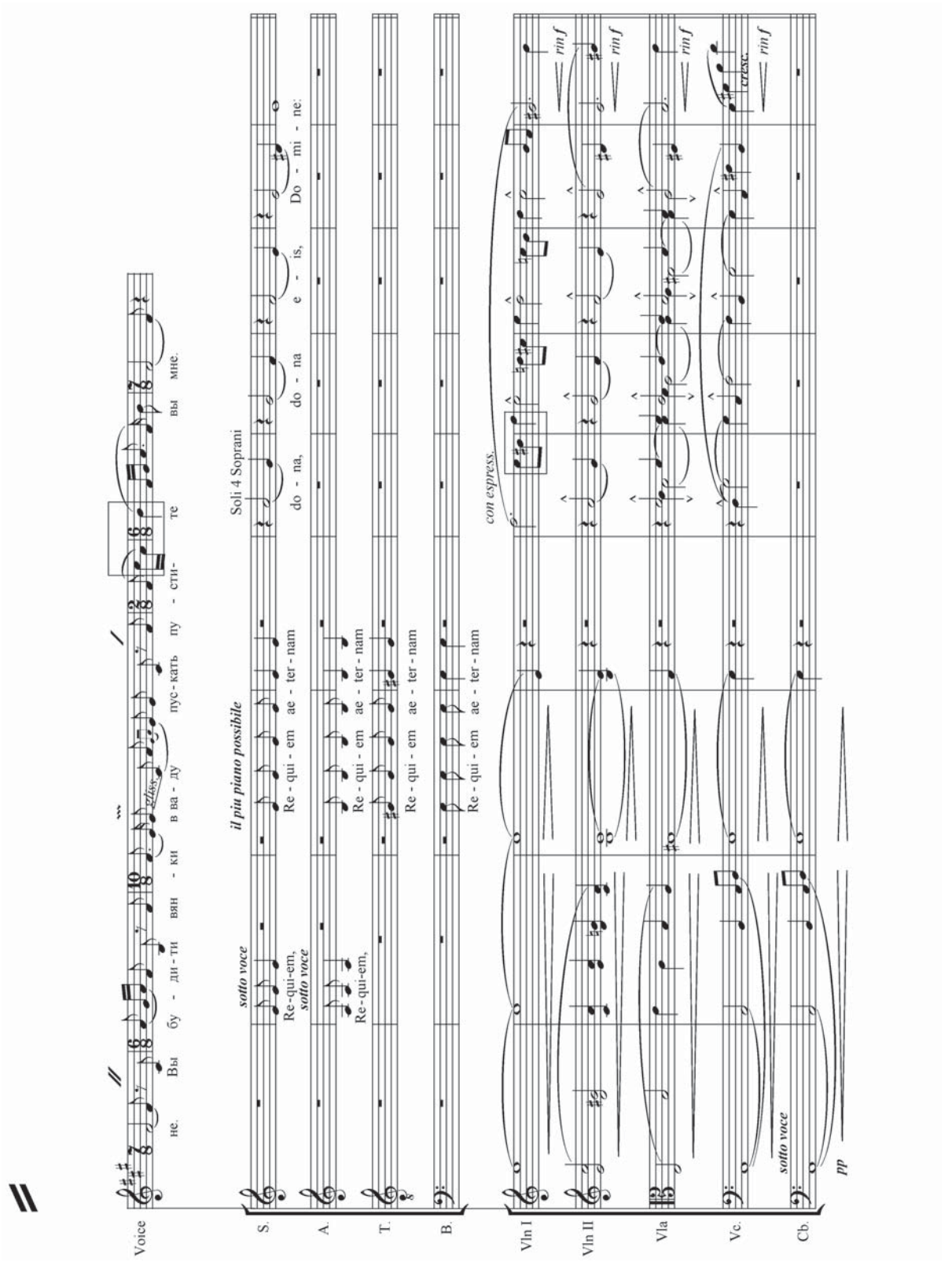
затакта, с окончания плохо различимого предшествующего фрагмента, и прерывание на середине слова (“vos*tra*” обрывается на “vos”) говорят о важности для режиссера именно этой, фонически-континуальной стороны звучания. Подчеркиваемая итальянкой разница в долготе и динамической силе произносимых слогов создает эффект пропевания и особой суггестивной репетитивности. Манера чтения приближается к ритуальной речи, парадоксально сочетающей в себе элементы античной квантитативной метрики с варьируемой акцентностью. Это способствует введению нового, этнического уровня смыслов – в русском фольклорном варианте, например, подобный стиль пения-чтения именуется *речитативным стихом* и характерен для произнесения духовных текстов. Однако сочетание элементов звуковой суггестии и жанровой ассоциативности придает этой *неофициальной* молитве одновременно и метанациональный характер, становится искомым средством интеграции духовных традиций – не только на локально-географическом, но и на метакультурном уровне соотношения интуитивистского и рационалистического типов мышления.

Иная ситуация возникает в случае технически адаптированного звучания классической музыки – в сцене самосожжения Доменико. Лишь «въезды» срывающейся магнитофонной пленки, воспроизводящей финал 9-й симфонии Бетховена (тему “Freude, schöner Götterfunken” – «Радость, прекрасная Божья искра»), связываются здесь с общей звуковой средой фильма – вторят навязчивому тембру электропилы, символизирующей душевную боль и раскаяние героя-двойника. Сама же музыка, законсервированная и герметично упакованная, остается непричастной окружающему миру. И именно эта непричастность воплощает истинный смысл использования в картине бетховенского рефрена – дискредитацию в современном мире шиллеровской идеи единения. «Миллионы» на площади продолжают безучастно смотреть на обгорающий труп Доменико. Ностальгия географическая уступает место ностальгии по утерянной архаической духовности «начала мира».

Целостность и внутреннее единство мира музыкальной культуры Тарковский восстанавливает при помощи метода непосредственного нанизывания звуковых ассоциаций. В «Ностальгии», в соответствии с основной русско-итальянской идеей фильма, режиссер останавливает свой выбор на № 1 из «Реквиема» Дж. Верди и русском фольклорном напеве «Ой вы, кумушки»[65]. Мы наблюдаем объединение этих далеких друг от друга по стилистике музыкальных образцов дважды – в первом и последнем кадрах картины. В этой музыкально-тематической арке Верди оказывается внутренним сводом (кстати, данная архитектоническая деталь получает в финальном кадре и визуальное воплощение – пейзаж с русским деревенским домиком оказывается встроенным в стены итальянского собора San Gagliano). Поиск родства между двумя музыкальными темами объясняется уже общностью заключенной в них жанровой семантики (плач по погибшему и заупокойная месса). Непосредственное слияние традиций возникает в начале фильма, в звуковом оформлении русского туманного пейзажа (сновидческий кадр), через затемнение перетекающего в столь же туманную итальянскую действительность. Здесь режиссер микширует два звуковых фрагмента в момент их звуковысотного и интонационного ассоциирования. Точка звуковысотного сопряжения совпадает с мелодической вершиной-источником вердиевской золотой секвенции (партия скрипок), сопровождающей скорбные мотивы «dona» («даруй») у сопрано: опевание терцовой интонации у Верди почти дублируется (в ракоходном варианте мотива) внутрислоговым распевом «Кумушек» (см. илл. на с. 88–89).

В «Жертвоприношении» художественная реальность практически полностью сводится к отражению демиургического процесса – перипетии внутреннего мира героя (alter ego автора) приравниваются к ходу вселенской катастрофы. Экзистенциальная прозрачность сюжета сводит к минимуму случайную конкретику как визуального, так и звукового ряда картины.


"Ой вы, кумушки"
Voice
Вы бу - ди -ти вя - но - чки вить ох, звей - те вы мне. Вы пой - де-те кря - ке Ду - най возь - ми - тей ме
Andante ♩= 80
S.
A.
T.
B.
sotto voce
Re - qui - em,
sotto voce
Re - qui - em,
G.Verdi
Requiem
Vln I
Vln II
Vla
Vc.
Cb.
con sordino
pp
div.
pp
pp
pp


Voice
не. Вы бу - ди - ти вян - ки в ва - ду пус - кать пу - сти - те вы мне.
S.
sotto voce
Re - qui - em,
sotto voce
il più piano possibile
Re - qui - em ae - ter - nam
Soli 4 Soprani
do - na, do - na e - is, Do - mi - ne:
A.
Re - qui - em,
Re - qui - em ae - ter - nam
T.
Re - qui - em ae - ter - nam
B.
Re - qui - em ae - ter - nam
con espress.
Vln I
rinf
Vln II
rinf
Vla
rinf
Vc.
cresc.
rinf
sotto voce
Cb.
pp

Метод звуковой интеграции создает здесь чрезвычайно высокий уровень суггестивного воздействия. В новом комплексном варианте продолжает свое развитие идея метафизического звона как звукового зерна фильма. Сведение всей звуковой реальности к *звону-гулу* делает фоносферу фильма своеобразным акустическим слепком с дальневосточного типа общения человека с космосом (в данном случае – в ареале, охватывающем Дальний Восток и Юго-Восточную Азию). В то же время это общение приобретает христианский апокалиптический аспект, что достигается конкретизацией значений звуковых эффектов. Рожденный изначально в природной среде звон-гул наделяется иной коннотацией в соответствии с воспроизводимой в фильме ситуацией ядерной войны.

Так, источниками стеклянного звона в картине становятся вибрация посуды и люстры, треск лопающегося в огне оконного стекла. Гулы же воспроизводят характерные звучания невидимых реактивных двигателей. Все (почти без исключения!) остальные звуковые эффекты фильма так или иначе (технически или образно) оказываются производными от этих двух импульсов. В микшированном и автономном варианте эти звучания воплощают апокалиптическую вибрацию мира и ответный, «животный» (как сказано в фильме) страх человека – таков современный предел взаимоотношений человека с Богом.

Звуковое моделирование реализует в картине важнейшие перипетии этих отношений. Так, функцию одной из звуковых доминант фильма выполняет звон-вращение падающей (настойчиво невидимой) монеты – символ колебаний, охватывающих человеческую душу в момент испытаний и выбора. Чтобы показать вселенскую значимость этого момента, Тарковский усиливает отдельные составляющие звука до макроэффекта – звон катящейся монетки предстает отдающимся в фоносфере Земли вращением-гулом реактивного двигателя.

Звуковые трансформации играют особую роль в попытке музыкально-ритуального преображения действительности, которую

осознанно совершает герой фильма Александр. В соответствии с этой задачей в картине используется материал традиционных музыкальных культур Швеции (пастбищные *валльвисы*[66]) и Японии (дзенская медитация на флейте сякухати). Драматургия перетекания-превращения выкриков во флейтовый ритуальный наигрыш отражает путь, предлагаемый Тарковским европейскому сознанию: через обращение к подсознательному, природному началу – к духовной самодисциплине.

Музыкальные традиции представлены в фильме не автономно, но в контексте мифотворческого акта рождения звуковой материи.

Так, шведские пастбищные выкрики являют собой кульминацию преобразования речевой материи фильма. Нужно отметить, что в «Жертвоприношении» трактовка данного компонента звуковой дорожки достигает некоего экзистенциального предела. Если в первых картинах метафильма искусственная трансформация речевых характеристик связывалась с передачей негативной исторической конкретики (озвучивание немецкой, татарской речи), в «Сталкере» воплощала пагубное воздействие на человека индустриальной среды (урбанистические призвуки и эхо), то в «Жертвоприношении» она фиксирует проявление в человеке духовной и психической слабости перед лицом мирового катаклизма.

Сюжетная коллизия фильма связывает этот мотив с развитием образа Аделаиды. На его примере в картине показано пробуждение в человеке животного, инстинктивного страха. Звуковое амплуа героини включает весьма широкий спектр речевых проявлений уже в связи с тем, что оказываются задействованными тембры голосов четырех актрис (носительниц шведского и английского языков). «Предельные» психические состояния реализуются в звуках, имитирующих голоса животных (лай, визг), что наделяет речевой акт стихийными магическими свойствами. Напомним, что именно частая смена физических голосовых характеристик, как и различное звукоподражание, является (в контексте установок традиционной народной культуры) одним из основных признаков ритуальной речи[67].

Шведские валльвисы[68] продолжают эту семантическую линию уже в силу своей конкретной прикладной установки на контакт с животным миром. Более того, эта своеобразная форма понукания скота традиционно включает в себя сигнальную имитацию различных голосов животных – пастбищные кличи рассчитываются на «быструю обратную связь»[69]. В контексте речевого слоя фильма Тарковского весьма важными оказываются генетические свойства валльвис. Аналогично случаю со свадебным *языком*, использованным режиссером в «Ностальгии», вокальная техника шведских выкриков сформировалась вследствие вытеснения идентичной по функции локальной инструментальной традиции. В результате имитации звучания духового музыкального инструмента (лура или рога) особенностями валльвисы стали минимальная словесно-текстовая основа (варьируемая в зависимости от кличек животных) и прием быстрой смены характера интонирования. Фальцетообразный крик в высоком («головном») регистре (до 3-й октавы), внезапно переходящий в низкий «грудной» тембр, несет в себе идею преодоления психофизических возможностей, а импровизационная непредсказуемость темброинтонирования следует самым загадочным, стихийным процессам человеческого подсознания. Эфирная материя выкриков растворяет и так небогато представленную в них словесную субстанцию в уникально звучащем континууме.

Этот процесс своеобразно комментируется режиссером посредством звукового контрапункта в сцене в лесу (первый монолог Александра). Переход благодаря шекспировской цитате на английский язык совмещается с первыми включениями валльвис – стресс, выраженный в сетовании “Words, words...” («Слова, слова...»), тут же резонирует в бессловесном скольжении выкриков, предвещающих первое апокалиптическое виде́ние Александра.

Нужно заметить, что валльвисы стали в фильме одним из основных средств звукового комментария сновидческих и обморочных состояний. Источник звука в таких сценах, как правило,

остается невыявленным. Голосовые модуляции пастушек почти всегда сюжетно трактуются как компонент субъективного мира персонажей – на грани слуховых галлюцинаций.

Иная внешняя мотивировка становится причиной звучания в фильме японской флейты сякухати. В стремлении к духовному перерождению в соответствии с принципами дальневосточных учений Александр окружает свою жизнь соответствующими атрибутами. Здесь и кимоно с даосской мандалой *тайцзы* (Инь-Янь), и экибана (сухое дерево, ассоциируемое одновременно с древней христианской легендой), и суйдзенская[70] медитация. В течение фильма герой трижды слушает кассету с японской музыкой.

Используемая Тарковским аудиозапись – редчайший случай фиксации аутентичной (не адаптированной для концертного исполнения) монастырской традиции медитирования на сякухати – в варианте дзенской секты Фукэ. В исполнении Watazumido Shuso (海童道宗祖) – главы школы Watazumi-do[71], – звучат фрагменты трех пьес из репертуара *хонкёку*[72], реализующих разные варианты и стадии достижения *просветленного сознания:* “Nezasa No Shirabe” (根笹調 – «Интродукция в стиле Nezasa»), “Shin-Getsu” (心月 – «Истинное сознание луны»), “Dai-Bosatsu” (大菩薩 – «Великий Бодхисаттва»).

Стиль игры на традиционной бамбуковой флейте предполагает тембровую вариабельность и многослойность, объединение шумовых и собственно музыкальных (в привычном понимании) структур. Здесь равнозначны и взаимонеразличимы микроизмерение неуловимой спектральной жизни одного тона и макроизмерение, охватывающее весь слышимый человеческим ухом диапазон звучаний (и то и другое воспринимается на слух вариабельно, в виде различных призвуков, шорохов, шелестов).

Использование Тарковским звуковой медитации Watazumi еще более усиливает этот аспект: звучание флейты мастера отличается уникальными тембровыми конфигурациями, что связано как с процессом конструирования инструмента (Watazumi не подвер-

гает свои сякухати искусственной обработке, чтобы не нарушить живой связи с природой и мирозданием), так и с особой техникой дыхания.

Эти особенности дают метафильму Тарковского новый материал для звукового мифотворческого моделирования. Тембр флейты подается в картине неявно, маскируется иными звучаниями, часто возникает за кадром. В визуальных коннотациях оказываются зафиксированными лишь моменты *прерывания* Александром записи, за исключением одного случая (в сцене пожара), где флейтовая суггестия акцентируется режиссером как осознанный ритуальный акт героя (мы видим, как Александр включает магнитофон). Закадровое же звучание инструмента, напротив, способствует углублению субъективной модальности звуковых событий фильма. Последние вбирают в себя, в том числе, и звучания природной среды. Возникает эффект незаметного перетекания, кристаллизации звучаний флейты из фоносферы пустынного острова, оглашаемого отдаленными пароходными гудками. Долгие низкие звуки, практически неотличимые на слух от басовых тонов сякухати (инструмент Watazumi отличается и особенно низкой тесситурой), сопровождают сцену раскаяния Аделаиды, разговор Отто и Александра о Марии, утренний эпизод перед пожаром.

Возникающему эффекту «рождения» флейтовых тонов (они же – кристаллизующиеся формы сознания сякухатиста) способствует и сделанный режиссером выбор определенных типов звучаний. Так, пьеса “Nezasa No Shirabe” («Интродукция в стиле Nezasa») изначально имеет в репертуаре странствующих монахов особенное функциональное предназначение: содержит *подготавливающие* к медитации звуковые состояния, в которых различные фазы звука предстают в чистом виде, еще не объединенные потоком суггестии. В фильме Тарковского пьеса воспроизводится не с начала – это еще более усиливает эффект естественной кристаллизации звуковых смыслов внутри плавно текущего потока творческого сознания (сон-левитация у Марии).

Драматургия музыкальных включений фиксирует в фильме постепенное сближение шведского и японского материалов. Первоначально автономные, в узловых точках картины звучания предстают в микшированном виде. Звуковые наложения подчеркивают в столь географически удаленных друг от друга музыкальных традициях общий композиционный принцип нанизывания устойчивых мотивных структур. А непосредственные мелодические *слияния-отождествления* выявляют универсальные интонационные архетипы сакрального интонирования[73].

В связи с количественным преобладанием во второй половине фильма японских звучаний и вся унифицируемая фоносфера фильма вовлекается в реализацию дзенских законов. Известно, что процесс флейтовой медитации связывает элементы потока человеческого сознания (он же – последование различных тонов сякухати) с составляющими общественной и космической иерархий. Ведущую роль в нем выполняет достигаемый при помощи вибрато эффект ритмического диминуирования (отголосок прогрессии ускорения *дзё-ха-кю*), благодаря которому в сознании медитирующего происходит *свертывание* Вселенной и воссоединение ментального и физического состояний (*фу-ни* – «не два»). Действие этого универсального принципа создает в фильме звуковую пульсацию-ускорение, воплощающую ритуальное преобразование мира.

Итак, посредством флейтовой суггестии звукошумовая материя к концу фильма словно исчерпывает самое себя – «приносится в жертву»[74]. Происходит трансформация реализующего психический стресс *апокалиптического звона* в *колокольчик Пустоты* – буддистский архетип *звука*, символизирующий выход за пределы человеческой природы.

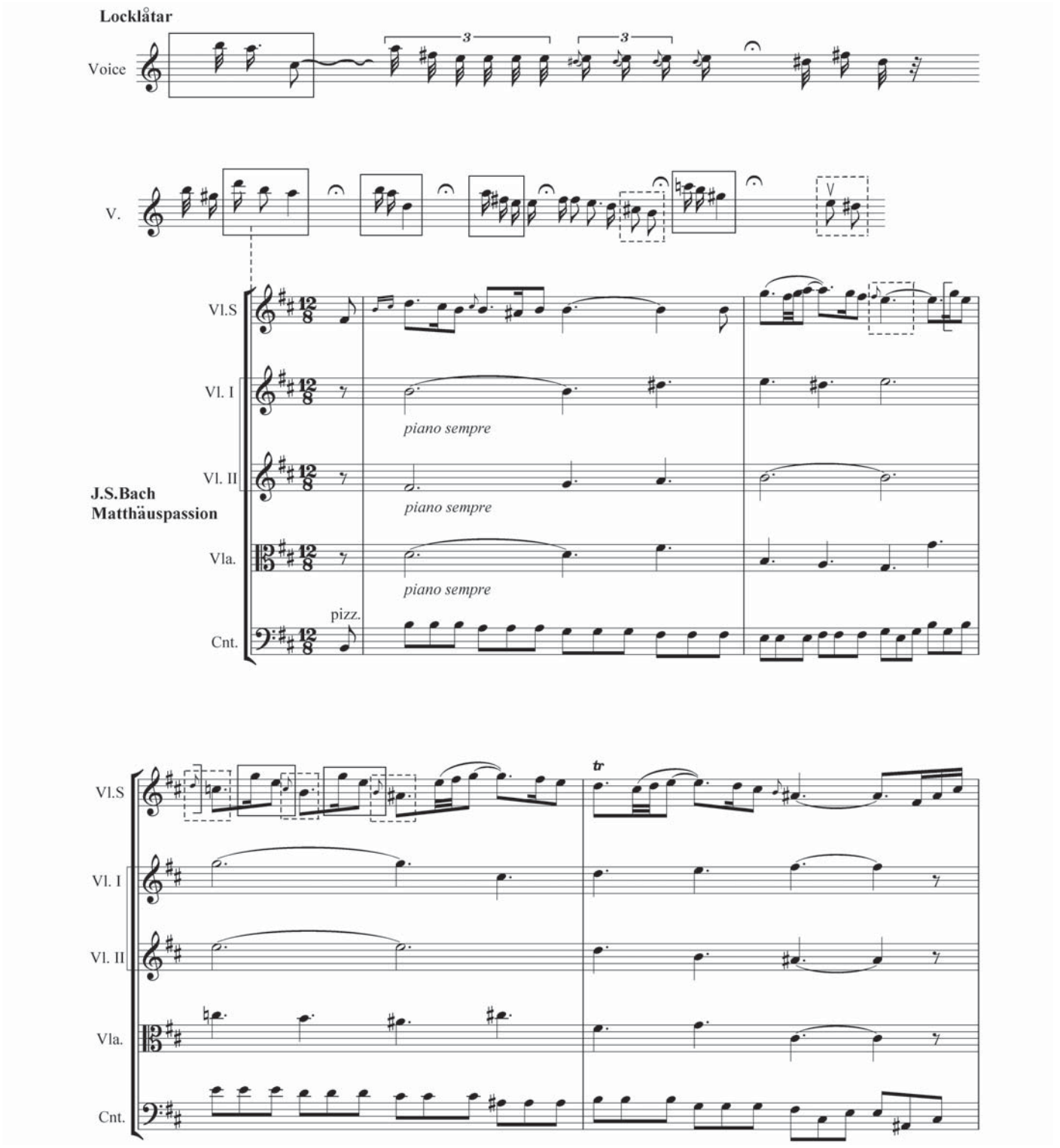
Прямая связь физического преодоления с духовным иллюстрируется иным уровнем культурных параллелей. Обрамляющая «Жертвоприношение» баховская ария альта “Erbarme dich” («Смилуйся», № 47 из Matthäuspassion) уже изначально, в силу использования барочной музыкальной семантики, является воплоще-

нием молитвенного (неизбежно *жертвующего*) состояния. Процесс же звукорежиссерского (квазикомпозиторского) оформления картины помещает *слезный* модус Арии в диалогические ситуации.

Мы вновь наблюдаем применение Тарковским метода музыкального *ассоциирования-наплыва*. В первом кадре «Жертвоприношения» во время звучания второй части трехчастной формы “Erbarme dich” (камера фиксирует фрагмент живописного полотна «Поклонения волхвов» Леонардо да Винчи) развитие *плачущего* мотива солирующей скрипки обнаруживает спектрально-звуковое родство с криком чаек из шумовой части фонограммы. В момент развития третьего, вращательного (circulatio) элемента темы, апеллирующего к символу *чаши страдания*[75], и сама мелодия скрипки сливается с высотным рисунком птичьего гомона – в медленном замещении звучаний совершается символическое единение художественного и природного миров.

Звучание Арии в конце фильма, напротив, демонстрирует *проступание* контуров баховской темы из инородного звукового материала. Таковым здесь становятся шведские пастушьи выкрики. Момент перепада высот, концентрирующий в себе магическую функцию валльвис, обнаруживает *интонационное и звуковысотное родство* со *слезным* ниспадающим мотивом молитвы Баха – словно «прокладывает», предвосхищает в звуковом универсуме фильма мелодические контуры мольбы солирующего альта. Таким образом, баховская молитва «рождается» из прамузыкальной материи выкриков. Фольклорный и *высокий* жанры – в противовес ситуации «Сталкера» – уживаются, гармонизированные музыкантским сознанием режиссера. Совмещаются два образа пастырей – Бога и человека. В психофизическом преодолении (жертве) человека просвечивает божественный прототип. Итогом картины становится их единение (см. ил. на с. 97).

Так монтаж музыкальных событий становится одним из средств выявления сакрального мифотворчества фильма. Благодаря буквальному звуковому смыканию конца фильма с его на-



«Жертвоприношение». *Диалог музыкальных традиций*

чалом общая музыкальная структура приобретает типичный для мифа характер спирали, где в движение музыкальных смыслов оказываются включенными музыка И. С. Баха, голоса природы и подражающего ей человека.

* * *

Итак, звуковая дорожка семи фильмов Тарковского по мере интеграции отдельных уровней постепенно все более выявляет глубинную причастность основам художественного замысла режиссера. Это связано с кристаллизацией сакральной идеи метафильма, которая влечет за собой особую, специфическую трактовку звуковой сферы. В ритуально преображенном мире звучание выполняет партиципационную (воссоединяющую) функцию. Закономерно возникает вопрос о характере соответствующей трансформации пространства кинокадра. Очевидно, что музыкальная сфера в картинах Тарковского не ограничивается собственно звуковыми явлениями. На протяжении эволюции метафильма вся *запечатлеваемая* им физическая реальность постепенно обретает свойства некоего музыкального макрокосмоса, организующего определенным (квазимузыкальным) образом наше восприятие. Этот вопрос станет предметом обсуждения в последующих главах книги.

Примечания

1 Цит. по.: Туровская М.И. 7 $^{1}/_{2}$ или Фильмы Андрея Тарковского. С. 41.

2 Сравним с музыкально-фонической функцией иностранной речи в фильмах О. Иоселиани, П. Пазолини, А. Сокурова.

3 Имеется в виду комментаторский тип киномузыки. Мы принимаем во внимание устоявшееся в киноведении противопоставление комментаторского и контрапунктического типов совмещения звука с изобразительным рядом (комментаторский тип музыки предполагает эмоциональную «расшифровку» зрительного ряда кинофрагмента, контрапунктический – введение в него нового, самостоятельного смысла).

4 Вместе с тем фоническая составляющая итальянской речи обретает в фильме смысловую подпитку со стороны генетической памяти места натурных

съемок. Работа проходила в Суздале, под стенами Спасо-Евфимиевского монастыря, славящегося своими колокольными звонами. Во время Второй мировой войны здесь находился лагерь итальянских военнопленных. Так тема апокалиптического духовного саморазрушения, раскрытая на материале княжеских междоусобиц времен монголо-татарского ига, обертонирует в исторической действительности сороковых годов XX века.

5 *Тарковский А.* Запечатленное время. С. 277—278.

6 Цит. из интервью, по кн.: *Туровская М.И.* 7 $^1/_2$ или Фильмы Андрея Тарковского. С. 96.

7 *Шерель А.* Взаимовлияние творческих традиций в эстетике аудиовизуальных искусств // Искусство и искусствознание на пути преодоления мифов и стереотипов. М., 1990.

8 Принцип ритмического объединения всего звукового материала пьесы был в качестве новой звуковой эстетики выдвинут в 1931—34 годах радиопрограммой Всемирного театрального фестиваля, организатором которой (при участии Э. Пискатора) выступил В. Мейерхольд.

9 Замечание Тарковского цитируется по изд.: *Шерель А.* Указ. соч. С. 248.

10 *Kracauer S.* Theory of film. Oxford University Press, 1960 (русское издание: *Кракауэр З.* Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974).

11 *Шерель А.* Там же. С. 245.

12 Избыточная (с точки зрения коммуникативного функционирования голосов) полифония радиоопыта Андрея Тарковского (1962—1964) перекликается с аналогичными особенностями слуховых композиций канадского пианиста Глена Гульда. В радиопередаче “The Latecomers” («Последние переселенцы») из созданной им в 1967—1977 годах “Solitude Trilogy” («Трилогии одиночества») в ряде случаев (пролог и эпилог) Гульд делает полифонические наложения до четырнадцати голосов, говорящих одновременно, – речь половины персонажей при этом используется как чисто «фактурный» элемент (см. интервью Дж. Джессопа с Г. Гульдом, опубликованное в кн: *Монсенжон Б.* Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! М.: Классика–XXI, 2003. С. 112).

13 Напомним, что первый в мире электронный синтезатор звука «Вариофон» (создан Е. Шолпо в Ленинграде еще в 1932 году) в своей конструкции использовал элементы кинопроекционного аппарата: графическое изображение волновой формы звука осуществлялось на кинопленке и переводилось в звук при ее движении: кинотехника явилась историческим импульсом для развития звукотехники и следом – музыкальных эстетических концепций.

14 Отличительные свойства первого в мире студийного фотоэлектронного синтезатора АНС: оптический метод генерирования чистых тонов (720 генераторов), магнитная память, диапазон спектров при темперации в 72 ступени – от

20 до 20 000 Гц (10 октав), при совмещении с 144- ступенной темперацией в верхних октавах – от 40 до 10 000 Гц.

15 «...Электроника позволяет решить любые эстетические и технические проблемы...» (Э. Артемьев) // Звукорежиссер. М., 2001. № 2 [Электронный ресурс]. URL: http://rus.625-net.ru/audioproducer/2001/02/people_6.htm

16 В 1948 году П. Шеффер, продемонстрировавший на Radiodiffusion Francaise свою композицию под названием «Concert de bruits» («Концерт шумов»), провозгласил тем самым появление нового направления *musique concrète* (*конкретная музыка*).

17 *Петров А.* Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский («Музыка в фильме мне не нужна...») // Салон аудио видео. 1996. № 5 [Электронный ресурс]. Сайт «Electroshock Record», 2004. URL: http://www.electroshock.ru/edward/interview/petrov3/ (дата обращения 04.03.2008).

18 *Артемьев Э.* Он был и навсегда останется для меня творцом... // О Тарковском. М.: Прогресс, 1989. С. 213.

19 Цит. по: *Суслова Л.* Прорыв в новые звуковые миры // Музыкальная академия. М., 1995. № 2. С. 36.

20 *Артемьев Э.* Убежден: будет творческий взрыв // Музыкальная академия. М., 1993. № 2. С. 15.

21 *Суркова О.* Книга сопоставлений. Тарковский–79 (Диалоги). М., 1991. С. 136.

22 Проблемы единства или расчлененности звучания «сложного» синтезированного звука, а также звуковых *фантомов* разрабатываются психоакустикой. См.: Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. СПб., 2006.

23 Цит. из интервью Э. Артемьева, по кн: *Туровская М.И.* 7 $^{1}/_{2}$ или Фильмы Андрея Тарковского. С. 94.

24 Кодер – специальное устройство синтезатора АНС, некое подобие трафарета для графического выстраивания на стеклянной пластине точной обертонной шкалы звука относительно любой точки звуко-высотного пространства.

25 Подобный прием, но с участием партии самого темир-комуза, Э. Артемьев использовал в сочинении «Двенадцать взглядов на мир звука» (здесь конкретные шумы поглощаются «голосом» якутского инструмента).

26 По замечанию Э. Артемьева, пространство, воссозданное на синтезаторе (как и реальное акустическое), обладает способностью «съедать индивидуальные черты тембра», делать их более «общими» (запись устной беседы с композитором, 25 декабря 2006).

27 Одну из стратегий работы Э. Артемьева с темброфактурами составляет «создание образа тембра», «маскировка» (замечание из той же беседы 25 декабря 2006 года).

28 Цит. из интервью М. Чугуновой, по кн.: *Туровская М.И.* 7 $^1/_2$, или Фильмы Андрея Тарковского. С. 120.

29 *Волошинов Н.* Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. М., 1926. № 6. С. 252.

30 См.: *Руссова С.* Н. Заболоцкий и А. Тарковский. Опыт сопоставления. Киев, 1999.

31 Цит. из интервью, по кн.: *Туровская М.И.* 7 $^1/_2$, или Фильмы Андрея Тарковского. С. 98.

32 Известно обращение Тарковского к трудам по дзен-буддизму Г. Померанца и О. Розенберга.

33 Цит. из интервью, по кн.: *Туровская М.И.* 7 $^1/_2$, или Фильмы Андрея Тарковского. С. 93.

34 В работах Б. Асафьева, М. Бахтина, А. Белого, С. Бураго, Н. Черемсиной, Ж. Вандриеса поэтические выразительные средства (интонация, метр, аллитерация, рифма) интерпретируются в музыкальном ключе.

35 См. кн.: *Бураго С.* Музыка поэтической речи. Киев, 1986.

36 *Руссова С.* Указ. соч. С. 69.

37 Вероятно, не последнюю роль для Тарковского-режиссера играло и такое общее свойство произносимого поэтического текста, как относительная замедленность темпа. См. об этом: *Бураго С.* Указ. соч.; *Черемисина Н.* Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1982.

38 Здесь возникают ассоциации с одной из знаменательных вех в истории музыкальной эстетики: описание генетических взаимодействий подобного рода находим в текстах Рихарда Вагнера. См.*: Вагнер Р.* Избранные работы. М., 1978. С. 345.

39 *Бураго С.* Указ. соч. С. 34.

40 Такую смысловую нагрузку интонации восходящего минорного квартсекстаккорда в музыке И.-С. Баха выявляют последователи исследовательской методики Б. Яворского (см., например: *Берченко Р.* В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика–XXI, 2005. С. 285). В данном амплуа мелодическая структура входит в состав общего интонационного фонда эпохи барокко. Так, Р. Берченко указывает на квартсекстаккордовую основу тем: Прелюдии es-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» И.-С. Баха (по концепции Б. Яворского, воплощающей библейский сюжет оплакивания Христа) и Речитатива сопрано (№2) из кантаты Иоганна Людвига Баха “Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen” (текст “Mein Jesus ware tot” («Мой Иисус был мертв»)) (Указ. соч. С. 285).

Жертвенный мотив, благодаря прямой отсылке к евангельскому контексту, оказывается особенно актуальным для баховских пассионов – помимо ис-

пользования в рассматриваемой арии альта из Matthäuspassion, становится также мелодическим остовом Арии сопрано (№ 63) “Zerfliesse, Mein Herze” («Разлейся, о сердце, потоками плачей») из Johannespassion, а также Арии тенора с хором (№ 26) “Ich will bei meinem Jesu wachen” («С Иисусом рядом я на страже») из Matthäuspassion.

41 См. тему протестантского хорала “Aus Tiefer Not schrei’ Ich zu Dir” («Из бездны к Тебе взываю») в сводной таблице хоральных тем в кн. Р. Берченко (С. 63) (мелодия хорала является переработкой григорианского De profundis. – Там же. С. 285).

42 По свидетельству Э. Артемьева, идея использования в «Сталкере» музыкальных шлягеров в виде некоего звуко-шума принадлежала А. Тарковскому. См.: *Петров А.* Указ. соч. Помимо вошедших в фильм фрагментов, также обсуждалось использование «Полета Валькирий» Р. Вагнера, «Праздничной увертюры» Д. Шостаковича, Концерта для фортепиано с оркестром № 1 П. Чайковского, увертюры к «Руслану и Людмиле» М. Глинки.

43 Об иных стратегиях претворения в метафильме Тарковского музыки «Erbarme dich» см. гл. II (раздел *Квалитативный хронос*).

44 *Петров А.* Указ. соч.

45 Там же.

46 Радикальное включение в композиторскую деятельность философского концепта *тишины (Ничто)* было манифестировано американским композитором Дж. Кейджем еще в 1952 году в его музыкальном опусе «4’33”».

47 *Петров А.* Указ. соч.

48 Высказывание Тарковского цит. по: *Петров А.* Указ. соч.

49 Типичное для индийского ансамблевого музицирования сочетание тембров *ситара* и *вины*, по словам Э. Артемьева, было сознательно взято за основу акустических поисков в данном эпизоде.

50 На «Сталкере» Э. Артемьев весьма уместно использовал уникальные для того времени особенности синтезатора Synthi—100 – его коммутационное поле, позволяющее вариабельно объединять тембры и получать таким способом качественно новые звучания.

51 Тем не менее после всех видоизменений и трансформаций оригинальные темы флейты и тара продолжают узнаваться на слух. Это говорит о том, что цель трансформирования заключалась не в окончательном «стирании» традиции, а, скорее, в достижении архетипической адекватности звучаний воплощенным в них типам мышления...

52 Цит. по интервью с Э. Артемьевым, опубликованному в кн.: Туровская М.И. 7 $^{1}/_{2}$, или Фильмы Андрея Тарковского. С. 98.

53 Звон – это «звучание, которое воспринимается как непрерывность, как не-

престанное течение звучания» (*Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 193).

54 См. об этом: *Sanford J.* Shakuhachi Zen: the Fukeshu and Komuso. P. 416; *Есипова М.* Музыка Японии в исторических взаимодействиях // Музыкальная академия. М., 2001. № 2. С. 161.

55 «Условие звона есть неразличимость понятия и бытия, души и тела (Des Leibs) в теле (Körper); самый акт приведения к неразличимости есть то, в чем идеальное в его повторном облечении в реальное *открывается восприятию как звон* (курсив автора – *Н.К.*)» (*Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 194).

56 В 1975 г. Тарковским был написан сценарий «Гофманиана» по мотивам биографии и сочинений писателя и композитора Э.Т.А. Гофмана.

57 В период пребывания зимой 1984/1985 года в антропософской клинике Тарковский разрабатывал идею кинематографической постановки о немецком философе-мистике.

58 *Померанц Г.* Традиция и непосредственность в буддизме чань (дзен) // Роль традиции в истории и культуре Китая. М., 1972 [Электронный ресурс]. Сайт Ars Asiatica. М., 2004. URL: http://www.arsasiatica.com/books/1137357763189/pomeranz.htm (дата обращения 25.04.2008).

59 В дневниковых записях режиссера осталось зафиксированным выражение восхищения этим литературно-философским опытом транспонирования восточного принципа мышления на культурно-творческий (в том числе и музыкальный) уровень.

60 *Васильченко Е.* Музыкальные культуры мира. М.: Издательство Российского университета дружбы народов, 2001. С. 64.

61 Используется фрагмент голо́шенья (подпевки) плачу «Кормилец-Божухна» (LP. Усвятские песни: Поет народная исполнительница Ольга Сергеева. Свадебные песни и плачи / Сост. и аннот. Е. Разумовской. М.: Мелодия. 1978).

62 Вероятно, не случайно кадр чтения письма Сосновского соответствует точке золотого сечения фильма (семьдесят четвертая минута двухчасовой ленты) – здесь в наиболее концентрированном виде предстает идея внутреннего разлада, автомифологически воплощающая для Тарковского несовместимость разных культур. Ср. с интерпретацией этого момента Д. Салынским как негативно-самоиронического акцента (у Горчакова течет кровь носом: «ностальгия» – «нос») – в тексте: *Салынский Д.* Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. С. 421.

63 Как известно, тосканский диалект, благодаря великой тосканской литературе в лице Данте, Петрарки, Боккаччо, стал основой общеитальянского литературного языка.

64 Сюжетный мотив о неграмотном произнесении католических молитвенных текстов итальянскими жителями локальных областей (поколение начала XX века) является для сценариста Тонино Гуэрра автобиографическим, связан с воспоминанием о матери, которая молилась на латыни, совершенно ее не зная, и на вопрос, как же она понимает текст молитвы, отвечала: «Зато Он меня понимает»... (цит. по устному выступлению Т. Гуэрра на посвященном ему вечере в Центральном доме литератора в Москве 26 октября 2007 года).

65 LP. Усвятские песни. Указ. изд.

66 Любопытен факт использования Тарковским в «Жертвоприношении» шведских выкриков, генетически родственных записанным в 1970-е годы в России новгородским ауканьям. (Тема интонационных параллелей между шведской и русской народными музыкальными традициями затрагивалась М. Лобановым в ст. «Григ, Шопен и... новгородские ауканья» (Музыкальная академия. М., 2001. № 2)).

67 О магической семиотизации человеческого голоса в народной культуре за счет изменения его физических характеристик см. материалы сборника: Мир звучащий и молчащий. М., 1999 (статьи С. Толстой, Т. Агапкиной).

68 В фильме звучат голоса трех певиц: Tjugmyr Maria Larsson, Elin Lisslass, Karin Edvards Johansson (Locklåtar fran Dalarna och Hårjedalen (Sveriges Radio Records, Catalogue No. RELP 5017)).

69 *Земцовский И.* Выкрики: феномен и проблема // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., 1990. С. 104.

70 Sui, 吹 – «дуть» (яп.).

71 Watazumi–do, 海童道 – «Путь Watazumi» (*яп.*).

72 Honkyoku, 本曲 – «главные мелодии» (*яп.*) – канонический репертуар ритуальных пьес, исполнявшихся на *сякухати* странствующими монахами *комусо* (komuso, 虚無僧 – «монах пустоты» (*яп.*)). Сформировался к XVI веку в дзенской секте Фукэ.

73 Важность моментов мелодических слияний подкрепляется в фильме и пространственными коннотациями. См. об этом раздел *Аморфный хронос* (II глава настоящей книги).

74 Обратим внимание на то, что в структуре мифологического времени жертвоприношение является актом, предшествующим рождению нового, очищенного мира: «Все жертвы приносятся в один и тот же мифический момент Начала; благодаря парадоксу ритуала мирское время и длительность прерываются» (*Элиаде М.* Космос и история. М.: Прогресс, 1987. С. 56) – чем закономерно завершается и метафильм Тарковского.

75 См.: *Берченко Р.* Указ. соч. С. 91.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ХРОНОС

Аморфный хронос

Уникальный аудиовизуальный континуум фильмов Тарковского несет в себе свойство особой качественной неоднородности. Одним из важнейших его компонентов становится звукозрительная проекция психических состояний разного уровня глубины – воспоминаний, снов, обмороков[1]. Кинематографический опыт здесь предстает своеобразным отзвуком художественного бергсонианства XX века. Глубинные процессы человеческого сознания, по Бергсону, «...являются чистым качеством... Они настолько сливаются между собой, что нельзя сказать, составляют ли они одно или многие состояния»[2]. Понятие *чистой длительности*, наделяющее человеческое сознание временн*ы*м измерением, естественно, представляет собой философскую метафору, не дающую описания механизма воплощения (и последующей интерпретации) этой категории в художественном произведении. Однако формирующие ее параметры – многозначность и процессуальность[3] – подсказывают нужный ракурс в раскрытии способов выразительного выстраивания форм искусства. Для кинематографа А. Тарковского таковы категории *модальности* и *времени*. Первая актуализируется в особой степени субъект-объектной расплывчатости «интроспективных» фрагментов картин режиссера. Вторая же, в результате отсутствия эквивалентов в рамках обыденных хронометрических представлений, заставляет интерпретатора искать аналогии в иных процессуальных видах творчества. Одну из

самых универсальных моделей здесь предлагает музыкальное искусство, откристаллизовавшее за тысячелетия своего существования ряд универсальных типов временнóго структурирования[4].

В связи с этим кажется глубоко закономерным тот факт, что в метафильме Тарковского специфическая форма субъективного времени рождается в момент освоения новой *звуковой* эстетики – при постановке «Соляриса». В этот момент происходит осознание режиссером звуковой координаты фильмов в качестве одной из важных составляющих отображаемого на экране *внутреннего* мира человека. Вероятно, это связано с тем, что пограничные состояния человеческого сознания в значительной мере определяются звуко-шумовым восприятием. Известно, что содержание снов, например, во многом связано с окружающими спящего человека шумами. Тарковский, для которого воспроизведение сновидения было одной из постоянных актуальных задач творчества, активно пользовался в своих картинах подобным «сырым» (по выражению К. Леви-Строса[5]) звуковым материалом. Не случайно и включение в метафильм тембровой области электронной обработки звука. Уже в «Солярисе» *очеловеченные* (насыщенные интонацией) при помощи различной аппаратуры шумы приобретают особую, адекватную пограничным состояниям сознания, континуальную форму. При этом изначально активизированный в сонорных композициях *пространственный* фактор, вступая во взаимодействие с киноизображением, провоцирует его ответную реакцию – усложнение процесса временнóго выстраивания визуального ряда, соответствующее задаче воплощения процессов человеческой психики.

При обсуждении вопроса субъективного типа времени в фильмах Тарковского нельзя пройти мимо специфического слоя используемых звучаний, благодаря которому данный тип временнóй организации актуализируется не только вследствие имманентных свойств звуковых конструкций, но и благодаря их визуальным интерпретациям, а также проекциям этих свойств на уровень звуко-

зрительных соотношений фильма. Это широкий звуковой пласт, объединяющий образцы традиционной народной культуры. Он имеет в картинах режиссера собственную мифотворческую линию развития, которая через автономную репрезентацию архаических традиций – инструментальной (азербайджанской – в «Сталкере», китайской – в «Ностальгии») и вокальной (русской и китайской – в «Ностальгии») – приводит к воплощению метажанрового и метакультурного синтеза (японская флейта и шведские выкрики – в «Жертвоприношении») на основе единой временно́й модели.

М. Аркадьев в своем исследовании, посвященном различным типам музыкального временно́го структурирования, называет эту модель **аморфным**[6] временем. Его связь с глубинными состояниями человеческого сознания вытекает уже из генетических предпосылок. Аморфная временна́я структура исторически нераздельно связана с архаической анонимной стадией искусства, на которой автор, исполнитель и слушатель произведения неразличимы. Особенности аморфного времени в музыке зависят в первую очередь от характера взаимодействия константных элементов, успевших закрепиться внутри устной исполнительской традиции, и уровня импровизационности исполнения. Таким образом, на первый план выходит проблема исполнительской модальности. Физическое время звучания структурируется в полной зависимости от спонтанных физиологических процессов (дыхания, пульса, мышечной моторики исполнителя), фиксируя события, рационально не контролируемые. Преобладает структурирующий принцип «интонационного ритма»[7]. И конечно, чем выше уровень подобной «интерсубъективности» исполнения, сплавляющей воедино на основе подсознательных процессов традицию и индивидуальный стиль интерпретации, тем действеннее *качественная аффективная структура* (выражение М. Аркадьева) аморфного музыкального времени. Характерными чертами такого исполнительского структурирования, наряду с тенденцией к размыванию устойчивых синтаксических построений, становятся непрерывность ста-

новления и постоянное качественное интонационное обновление.

Таким образом, становится очевидным смыкание проблемы аморфного временно́го выстраивания с темой модального «блуждания» (или «плавания») в кинематографе. Идентичность принципов позволяет проанализировать одно через другое.

Итак, в связи с обсуждением «интроспективного» слоя картин А. Тарковского пойдет речь о специфическом акте интерпретации традиционного музыкального материала.

Нужно заметить, что, возникая внутри звукового мира режиссера буквально с самой первой картины, образцы народной культуры тем не менее далеко не сразу приобретают аморфную временну́ю структуру. Дело в том, что изначально смысл их появления главным образом связывается с процессом атрибуции внешнего мира повествования: музыка (разумеется, здесь имеем в виду традиционную народную, а не авторскую музыку В. Овчинникова) возникает внутри кадра, сопровождаемая намеренным подчеркиванием ее предметного овеществления. В «Ивановом детстве», например, это многократно обыгрываемая тема патефона – средства воспроизведения, «мумифицирующего» русскую песню «Не велят Маше за реченьку ходить» (илл. на с. 111). Присутствующий в фильме «сторонний» взгляд на народную традицию, вероятно, обусловлен общим индивидуалистским, личностно-экспрессивным контекстом фильма, реализующим идею автономности внутреннего мира мальчика Ивана[8]. Некая абстрактность национального начала создается множеством деталей. Во-первых, использованный материал по своей изначальной жанровой семантике (типичная лирическая хороводная – досуговая песня) не претендует на выражение глубинных архаических смыслов народной культуры. К тому же явно игнорируется типичный для народного исполнительства автокоммуникативный принцип. Мы слышим концертный вариант песни, нацеленный на репрезентацию личного таланта исполнителя. Отрывок звучит в интерпретации Ф. Шаляпина,

привносящего в плавное ритмическое течение мелодии элемент театральной декламации, влекущий за собой ассоциации с определенным пластом вокальной традиции. Шаляпинская тремоляция, введение дополнительных междометий, похохатывание (например, на фразе «Любови-то никакой»), имитация рыданий («стоит бедная») несколько смещают лирический жанровый контекст песни в сторону гротеска, отдающего оперной декламационностью в мефистофельском ключе (параллельно происходящий в кадре разговор Холина и Маши, кстати, зациклен на очках прохожего – подобно заевшей на слове «глаза» пластинке). Концертная ситуация подчеркивается и звукорежиссерской работой – воспроизводится акустика внутрикадрового пространства заброшенной церкви, где включают патефон. Не последнюю роль играет и «овеществле-

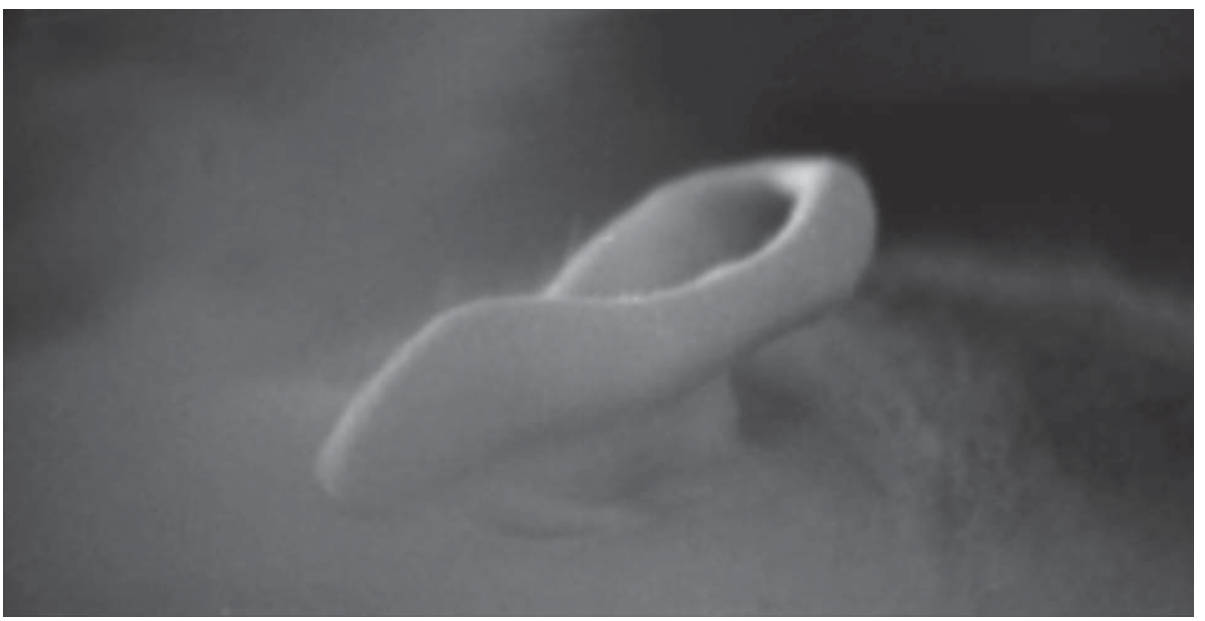
ние» музыки (граммофонный диск), с которой – в зависимости от нужд повествования (сопряжение с моментами фабулы, близкими тематике песни[9]) – можно проделывать разные манипуляции. В их числе отметим троекратное воспроизведение песни с одного и того же места, что, конечно же, противоречит принципам постоянной качественной обновляемости и слитности, характерным для аморфного музыкального временно́го потока. Обрывание же интонирования «на полуслове» (как уже упоминалось, в фильме даже специально репрезентируется момент заедания пластинки) способствует окончательной дискредитации идеи *бесконечно длящегося* звукового становления[10].

Аморфное музыкальное время возникает, как уже говорилось, в «Солярисе». Ситуация с многократным проведением одного и того же традиционного звукового материала повторяется, но решается уже совершенно в ином ключе, провоцируя необходимый для аморфизации субъект-объектный сдвиг внутри фильмической реальности. Так, уже появление Криса на станции сопровождается троекратным повторением звукового паттерна, имитирующего наигрыш на традиционном киргизском инструменте темир-комузе[11]. На протяжении сцены встречи со Снаутом происходит функциональное переведение звука из «внутрикадрового» (источника в кадре нет, но очевидна реакция персонажа на звук) в закадровый (уже воплощающий «смещенное» восприятие Криса).

Нужно отметить, что звучание темир-комуза сразу дается не в первозданном виде, а в искусственно модифицированном – с задержкой (эффект эха), что, вероятно, демонстрирует творчески-воссоздающую деятельность Океана в области звукового моделирования (не случайно кульминация сцены в изобразительном ряду символически отмечается крупным планом человеческого уха) (ил. a–b на с. 113). Первые три проведения наигрыша идентичны. Кульминационное же (закадровое) – трансформирует при помощи звукорежиссерского аппарата и без того эхообразную

a

b



структуру звука в некое подобие имитационного двухголосия, где второй голос воспроизводит первый в пониженной скорости (количественный фактор переходит в качественный). Искаженное «слышание» становится признаком усиленной рецепции Криса (наезд и крупный план персонажа, монтируемые по взгляду со

сверхкрупной деталью объекта зрения (ухо)). Таким образом, наблюдается параллелизм в изобразительной и звуковой сферах, реализующий общую структуру расслоения времени на составляющие разной степени субъективности. Вкрапление аморфного временно́го структурирования провоцируется характером звучания квазитрадиционного материала, символизирующим измененное состояние сознания персонажа.

Укоренению подобного квазиархаического типа процессуальности в метафильме Тарковского способствует растворение его структуры между различными составляющими звукозрительного синтеза. Так, в сцене первого появления Хари в «Солярисе» (Крис дремлет после просмотра ленты Гибаряна) процесс формирования аморфного пласта времени связан с взаимодействием звуковой и изобразительной областей. В звуковом отношении следует фрагмент, сочетающий шумы и музыку, сочиненную Э. Артемьевым на АНС'е. В изобразительном – монтажная фраза, реализующая возникновение Хари. Основные признаки аморфного структурирования включаются постепенно – внутри двух звуковых пластов и изобразительного ряда. Так, непрерывность процесса становления на протяжении всей сцены обеспечивается сложноорганизованным метатембром, звуком-состоянием[12]. Связь временно́го структурирования с физиологическими параметрами устанавливается через озвученное дыхание Криса. Постоянное же качественное обновление материала достигается монтажно сопоставляемыми фрагментами пространства с «мерцающей» модальной структурой.

В момент включения звуковых признаков аморфной временно́й структуры камера совершает медленный наезд на спящего Криса в необычном горизонтальном ракурсе (полусубъективная позиция камеры здесь идентифицируется с подсознанием персонажа, вступающим в контакт со сверх-сознанием Океана). Следующий кадр – краснокоричневое (после черно-белого) сверхкрупное изображение детали лица Хари, знаменуемое в звуковой дорожке сонорной россыпью[13] в зоне высоких частот и прорезани-

ем сквозь общую сонорную массу терцовой интонации баховской Хоральной прелюдии, – акцентирует действие эмпатии Океана, однако благодаря последующему отъезду камеры возвращается ви́дение персонажа (см. цв. илл. 4, a–d).

Далее модальная структура кадров колеблется между фокальными областями Криса и Хари. Механическое панорамирование по подушке от руки Криса к его лицу, смонтированное по неподвижному взгляду Хари и продолжающемуся сонору, – скорее всего эмпатия героини. Затем по взгляду Криса «в себя» снова возникает Хари (средний план здесь, в отличие от первоначально сверхкрупной акцентировки, дает основания полагать, что это внешний объект зрения). Это изображение сменяется укрупненным (средним ближним) планом героини (запоздавшая реализация взгляда Криса «в себя»), который, в результате обобщающего движения камеры, трансформируется в объективное пространство, наконец объединяющее направленные друг на друга полусубъективные эмпатии персонажей.

Таким образом, в результате многократного «нарушения» пространственно-временно́й однозначности монтажных переходов (смена черно-белой цветовой гаммы на цветную, субъективное сопоставление планов разной степени крупности) возникает цепь модальных переходов-наслоений: от чисто объективной эмпатии – к полусубъективной (Океан), затем – к объединенной (Океан и Крис), далее последовательно – к полусубъективным (Криса, Хари, вновь Криса), и наконец к объединению фокальных областей персонажей внутри обобщающего авторского дискурса. Возникает текучая структура совмещения временн*ы*х голосов разной степени субъективности, не имеющая четкого алгоритма прочтения (не забудем и о психологическом времени зрительского восприятия, отличительной чертой которого является обратимость).

Так последовательное синтезирование акустических и визуальных процессов приводит к выявлению структуры аморфного музыкального времени именно на пространственном уровне кар-

тины, где она организуется в подобие полифонической композиции бурдонного типа (с неизменным авторским голосом-тоном), типичной для ряда архаических (как восточных, так и западных) музыкальных традиций. Сюжетно важный для фильма смысл приобретает окончание сцены кадансовым совмещением временн*ы*х линий Криса и Хари.

В «Зеркале» звуко-зрительная аморфизация времени естественно возникает вследствие сложной интерсубъективной модальности картины. Так, в эпизоде рассказа Автора о навязчивом сне собственно сновидческие визуальная и звуковая материи (черно-белое изображение и музыка Э. Артемьева) предваряются словесной интерпретацией («Мне с удивительной постоянностью снится один и тот же сон...»), наложенной на визуальный поток воспоминания о доме детства.

Заметим, что в этих предваряющих сон кадрах физическая точка пребывания авторской инстанции (положение камеры) уютно обретается внутри дома, в то время как главным эмоциональным фоном следующего затем сна будет как раз страх невозможности контакта Автора-персонажа с этим сакральным пространством: «... и каждый раз, когда я хочу войти в него, мне всегда что-то мешает»... «Я жду и не могу дождаться этого сна, в котором я опять увижу себя ребенком и снова почувствую себя счастливым – оттого, что еще все впереди, еще все возможно» – звучащая фраза передает общее ощущение Автора-сновидца, но еще не реализует ту степень его идентификации с собой-ребенком, которая воплощается в последующем сновидческом эпизоде и, вероятно, является тем самым *эдемически* трансформирующим моментом, основной психологической мотивацией фильма (что лишний раз доказывает, что, в сравнении со словесным творчеством, кино для Тарковского – наиболее адекватное средство самовыражения). Таким образом, основным глубинно трансформирующим моментом сна становится объединение сознаний Автора-взрослого и

Автора-ребенка, достигаемое, в том числе, вследствие изначального слияния авторской (имплицитной) инстанции с эмпатией Автора-персонажа. Симптоматично также, что этот сакральный момент реализуется в одновременной работе над *очеловечиванием* «сырого» (в терминологии К. Леви-Строса) звукового материала.

Сновидение организуется несколькими витками, и уже первый его кадр фиксирует попытку идентификации субъекта зрения. Камера игнорирует начатое было отслеживание движения вошедшего в кадр мальчика, оставляя его среди кустарника и продолжая панорамирование до тех пор, пока не возникает дальний план дома. Следующий затем наезд-трансфокация[14] на окна, сопровождаемый динамическим нарастанием агрессивного звукового кластера (происходит постепенное уплотнение зон низких и высоких частот за счет введения новых звуковых линий, в том числе – колоколов и воспроизводимого в замедленной скорости хора мужских голосов), завершается уведением изображения окон в нерезкость, на что звуковая дорожка реагирует diminuendo до полного затухания и детским возгласом «Мама!». В результате «взгляд» камеры, изначально воспринимаемый как авторская инстанция, начинает одновременно идентифицироваться и с сознанием вышедшего из кадра, испытывающего страх мальчика. Две параллельно текущие линии авторского «я» смыкаются.

Следующая пара коротких кадров (средний план мальчика со спины, стоящего перед открывающейся в пустой дом дверью, и петух, разбивающий оконное стекло, сопровождаются лишь соответствующими шумами – скрипом и звоном стекла) вновь демонстрирует расслоение сознаний – уже попарное: мальчик, посмотрев издалека на потемневший в сумерках дом, *представляет* себя входящим в него (внутреннее пространство оказывается пустым либо, как вариант, населенным странными обитателями – петух); автор во сне *видит* себя стоящим около двери мальчиком, которому *представляется* выпархивающий из окна петух. Таким образом, четырехслойная субъект-объектная структура организуется ими-

тационным последованием смен внешнего в*и*дения на внутреннее, интроспективное. Кадр с петухом образует новую точку схода модальных линий в глубинном слое подсознания Автора-сновидца.

Следующий виток (этап движения к спасительному дому) начинается примерно в той пространственно-временной точке, где мы оставили боящегося мальчика. Концентрация страха, достигнутая в предшествовавшем кадре через слияние субъект-объектных плоскостей, переносится теперь на объекты (лес, кусты, ткани, предметы на столе), реально видимые (во втором кадре фразы мальчик-реципиент убегает) и одновременно становящиеся материальным – визуальным и звуковым – воплощением психического состояния, в котором находится Автор-мальчик-сновидец. Опредмечивание психики достигается равномерным «проплыванием» камеры (проезд) над опушкой с медленно (в рапиде) гнущимися от ветра деревьями и утяжелением звукового сопровождения почти до белого шума (ветер, вода, скрип деревьев).

Вещественная связь данного построения с психическим процессом подтверждается в следующем кадре повторного «восхождения» мальчика к закрытой двери дома. Замедленное течение времени (съемка в рапиде) продолжает измеряться равномерным поскрипыванием колодезного журавля, в то время как континуальные шумы (вода, ветер) затихают, трансформируясь в аморфные вкрапления между скрипами – фиксируется зарождение в звуках водного потока интонаций детского голоса и пластмассовой дудочки. Происходит «окультуривающая» шумы работа детского подсознания, еще всецело находящегося в гармонии с природой. Так из сформировавшейся объединенной субстанции вновь временно выделяется детская: оказавшийся внутри кадра мальчик, не сумев открыть дверь, снова уходит, унося с собой и свой звуковой мир. Очередное объединение происходит вместе с введением «внешних» природных звучаний (капающая вода, лай собаки, щебет птиц) и реализацией желаемого (мать в сенях у раскрытой двери) (илл. a–g на с. 119–122).

a

b

c

d

e

f

g

...Начинается сон с крупного плана развинченной спирали часового механизма, плавающего в банке с водой. Эта изобразительная деталь, с одной стороны, указывает на потенциальную спиралевидную форму течения времени в эпизоде, с другой – отражает общее качество временно́й застылости. Звуко-изобразительная ткань рассмотренной выше сновидческой сцены, поначалу облекаясь в подголосочную бинарную модальную структуру с элементами имитации, с одной стороны, постепенно все более расслаивается, с другой же, в результате спиралевидного движения материала, проявляет все бо́льшую временну́ю слитность и наконец стягивается в единое состояние-кластер. И, как мы видели, осью этого процесса становится глубинная, *эдемическая* самоидентификация Автора.

В «Сталкере» аморфная составляющая времени имеет материальное звуковое выражение, практически точно воссоздающее процессуальную форму только что описанного фрагмен-

та «Зеркала» (здесь стоит только в очередной раз поразиться музыкально-структурному чутью Тарковского, искавшему подобных глубинных соответствий в интуитивном, но твердом «ведении» сотрудничающего композитора Артемьева к окончательному звуковому результату). Одна из основных музыкальных идей фильма связана с помещением звучания азербайджанского тара внутрь синтезированного звукового поля[15]. Основу этого поля составляет бесконечно тянущийся звук, имитирующий индийскую вину. Обрабатываемый полосным фильтром, он образует частотно переливающийся фон (генетически восходящий к бурдонному басу), который «обживает» воспроизводимый в разных скоростях звук тара. Не случайно композитор Э. Артемьев декларирует свою задачу как «создание образа тембра» традиционного инструмента, «маскировку» различий между оригинальным звучанием и его обработкой – это способствует возникновению эффекта модальных (субъект-объектных) блужданий на звуковом уровне. В результате образуется некое подобие двухголосия в сонорных условиях, провоцирующее характерные особенности изобразительной драматургии фильма.

Так, эпизод отдыха героев в Зоне организуется несколькими волнами аморфизации времени. Каждая из волн монтируется на «одном» внутренне подвижном, сложном звуке. Внутри аморфных кусков возникают последования кадров, фиксирующих одни и те же события с разной степенью субъективности. В параллельном монтаже объединяются внешняя и внутренняя реальности, явь и сон. Причем наблюдающая их субстанция колеблется между фокальными областями персонажей и автора. Интересно, что центральный (с точки зрения повествования) субъект медитации (Сталкер) является ее же главным визуальным объектом. Модальное расслоение видения передается за счет смены цветности (цветные кадры и черно-белые, отпечатанные с коричневатым оттенком), точки зрения (ракурса съемки) и характера мизансцены (см. цв. илл. 9, a–b).

Во время первого разговора на привале подобная сверхреальность возникает дважды. В обоих случаях на границах погружения в нее возникают звуко-шумовые ассоциации, связанные с аморфизирующими признаками. Звук дыхания Сталкера смешивается с шумом ветра, который становится составной частью развивающегося звукового спектра. Акустические точки капающей воды перекликаются с короткими ударами тара, возникающими от задержек звукового сигнала и, в результате действия фильтра, волнообразно перемещающимися по частотным зонам поля. «Понижение» частоты воспроизведения звука тара синхронизируется с монтажным переходом на черно-белое изображение. В пяти кадрах поочередно экспонируются два модально различающихся зрительных ряда, воспроизводящих лежащую фигуру Сталкера: цветной (общий план с героем, лежащим на траве лицом вниз, и два крупных плана) и черно-белый (панорама до крупного плана Сталкера и общий план героя, лежащего на боку на небольшом островке среди воды). Чередование таких модальных «созвучий» с линейно выстроенными кусками создает особый ритм временн*ы*х пульсаций, близкий музыкальному гетерофонному типу временно́й организации, возникающему, как правило, вследствие характерного ритма расслоений единой звуковой ткани на параллельно движущиеся линии.

Аналогичны переливы бытия в сцене, завершающей эпизод в жилище Доменико в «Ностальгии». Выход из дома здесь показан как символическое событие трансформации мира, его раскол и воссоединение. Сюжетный хронос движется двумя параллельными потоками: в параллельном монтаже сопоставляются процесс воспоминания персонажа и вспоминаемое событие разлуки с семьей, спасаемой властями из заточения. Особая архаическая глубина и многоплановость переживания Доменико провоцируют расслоение воспроизводимых сюжетных линий на различные модальные уровни. Сцена содержит несколько подобных «всплесков», свя-

занных с ассоциативной памятью героя, ритуально совершающего исход из жилища[16]. Ощущаемый персонажем болезненный страх одиночества проявляется в стремлении вытеснить из сознания навязчивые образы: Доменико разговаривает с собакой («Дзой!.. Почему ты не отзываешься?.. Ну хватит, хватит! Нельзя все время думать об одном и том же!»). Именно в этот момент характер съемки (медленный проезд), ранее подчиненный движению персонажей, меняется: камера обгоняет идущего Доменико, показывая пустое пространство дома и незримое присутствие наблюдателя. Переход в интроспективное в*и*дение Доменико (продолжается все тот же кадр) совершается благодаря включению целого ряда специфических средств: смены направления тревеллинга, укрупняющей трансфокации до среднего плана персонажа, ушедшего в свои мысли (сплющивающееся и уходящее в нерезкость пространство заднего плана здесь метафорически и буквально воплощает трансформацию мира), и звуковой полифонии, объединяющей всхлипы Доменико, звуки электропилы и удары водяных капель о каменные и железные поверхности.

Следующий далее временной скачок (на экране – вспоминаемое событие) реализуется в переходе на черно-белое контрастное изображение, оттененное желтоватым тоном (остальная часть фильма снята в цвете). Одновременно звуковая дорожка запечатляет трансформацию внутрикадрового многослойного фона (линии капающей воды и пилы) в закадровый континуальный шум-музыку, в своем течении отражающий фазы субъективного переживания Доменико. Объективный ток времени трансформируется: сначала посредством ретардации ритма звуковых линий, затем – через замедленное воспроизведение движения в кадрах, отснятых в ускоренном режиме (рапид). Так, первый интроспективный план (жена Доменико выходит с сыном на руках) в звуковом ряде маркируется введением нерегулярной пульсации крупных капель, гулко ударяющих о водную поверхность, – до того преобладали жесткие удары о стекло, железо и камень. В монтажной

фразе, начинающейся с изображения спускающегося по лестнице Доменико, вводится рапид. Дальнейшее же развитие идеи субъективного растягивания времени дается в непосредственном сопряжении звуковых событий с физиологическими ощущениями персонажа: удары капель и водное эхо трансформируются в стук сердца, замедляемый ровно в два раза при переходе на интроспективное изображение (жена целует ноги карабинера; Доменико пытается догнать убегающего сына – здесь возникает третий уровень субъективного замедления, связанный с «противодействием» предполагаемой скорости бега).

Временн*ы*е ретардации эпизода, организованные в три волны, совпадают с моментами самых неоднозначных модальных смещений. Первая волна, помимо неизменной авторской эмпатии, включает двойную интроспекцию Доменико и Дзоя (интроспективные кадры монтируются по взгляду «в себя» каждого из них), а также полусубъективные планы (в затылок) Доменико и его жены, выходящих из темноты дома, относящиеся уже к интроспективной реальности.

Вторая волна, при четкой субъективной модальности (взгляд «в себя» Доменико, спускающегося по лестнице), фиксирует заметное усиление имперсонального авторского дискурса. Эффект достигается последовательным применением нескольких приемов, трансформирующих воссоздаваемую реальность. Во-первых, происходит отделение физической точки зрения камеры от точки зрения персонажей, чему способствует активное использование крана (движение вниз в кадрах, фиксирующих средние планы спускающегося по лестнице Доменико и падающей в ноги карабинеру жены; вид с горы на средневековый город). Во-вторых, в последних двух кадрах сцены возникает объективизирующий изображение цвет. В-третьих, здесь же мы наблюдаем замену звуковой многослойной и континуальной «плазмы» воспоминания, организованной наподобие стохастически развивающегося водного потока, на реальные, дискретные внутрикадровые шумы про-

легающего в горах шоссе. Благодаря всему этому кульминационная сцена «погони» Доменико за сыном (интроспекция Доменико, углубленная в*и*дением жены и сына) приобретает гораздо более объективный по сравнению с предшествующей волной характер, несмотря на такое обилие модальных наслоений. Последний же кадр сцены («Папа, это и есть Конец Света?») окончательно объединяет эмпатии Доменико и автора (взгляд мальчика в камеру, цвет) (см. цв. илл. 12, a–g).

Развернутая таким способом весьма сложная временна́я структура из преимущественно субъективистской, посредством редукции ряда средств, создающих эффект интроспекции, модулирует в синтетическую: расколотый мир воспоминания постепенно замещается воссоединенным реальным миром зрения. Этот процесс своеобразно претворяется в третьей монтажной волне-коде, дополняющей предыдущее изложение синтезирующим вариантом прочтения событий. Образующая коду пара кадров представляет собой зеркальную структуру, воспроизводящую практически с одной и той же точки (дальний план) события, происходящие около дома Доменико в диегетически различные времена: цветное изображение фиксирует прощание Доменико с Горчаковым, черно-белое – заново интерпретирует событие прошлого. В ставшей ритуалом сцене выхода семьи из дома концентрируются признаки обоих типов времени: черно-белое вирированное изображение, рапид, – и, в то же время, насыщенная «внутрикадровыми» шумами звуковая атмосфера: здесь и голоса всевозможных тембров, включая шепот и детский голос, шаги, стук, звон, и даже голос животного (предположительно осла). Имперсональное зрение автора объединяется с воспоминаниями Доменико, дополняемыми интерпретацией истории с точки зрения жителей окрестных домов (закадровые голоса объединяют их пространственную позицию с авторской), которая, в свою очередь, стала основой в*и*дения Горчакова (главного объекта предыдущего кадра). События прошлого даются заново, в ином «ракур-

се» репрезентации – демонстрируя новый уровень единства мира в его архаико-мифологическом становлении.

Общая система взаимодействия различных хроноимпульсов складывается здесь в весьма неоднозначный, модально мерцающий процесс. Поначалу ассоциируясь с гетерофонным архаическим типом музыкального развертывания (две параллельно текущие линии), композиция постепенно расслаивается на множество голосов («модуляции» отдельных выразительных средств) и наконец завершается суммирующим кластером, «останавливающим» музыкальное время.

В «Жертвоприношении» самый яркий архаико-мифотворческий момент приходится на предопределенную сюжетом временну́ю точку (в конце второго часа фильма общей длительностью в сто сорок три минуты), в которой происходит трансформация мира. Речь идет о ночной поездке Александра к Марии. И, как нередко бывает у Тарковского, это сновидческий эпизод. Точнее – самая концентрированная часть фильма-сновидения, после которой в сознании зрителя активно начинает работать музыкально-мифологический процесс «преодоления времени» посредством уничтожения его необратимости[17] (драматургия заставляет post factum «прокручивать» события в поисках отправной точки сновидения, приписывая ее самым разным эпизодам фильма).

Здесь в общем мифотворческом горниле сплавляются разные этнические варианты идеи распада и воссоединения целостности мира, связанные с двумя архаическими традициями звукового возведения человеческого сознания к универсальной неделимой структуре, – шведскими голосовыми зазываниями (locklåtar) и японской дзенской флейтовой суггестией. Оба звуковых фрагмента, сплетающиеся в сновидческой сцене, по своему культурно-историческому предназначению стоят вне сферы чисто эстетического применения и тесно связаны с областью сакрального. В первом случае звук является способом установления контакта с

природными силами и управления с его помощью стадами животных, во втором – служит объектом медитации, точкой слияния человеческого сознания со всем физическим миром. Обе традиции вводят в фильм Тарковского контексты их подлинного функционирования, так как представляют собой редкие записи с мест непосредственного бытования: шведский “Getlock vid morgonlösning” (буквально «зазывание коз на рассвете») в исполнении Tjugmyr Maria Larsson – как уже упоминалось, запись с пастбища в районе Даларны и Харьедалена; японская пьеса “Nezasa No Shirabe” («Интродукция в стиле Nezasa») – суйдзенская медитация монаха Watazumi Doso Roshi, записанная в японском монастыре.

Соприкосновение традиций – не только в генетической тембровой трансформационности и неуловимости (напомним, что шведские валльвисы исторически вытеснили зовы пастушьих рожков, а дзенская медитация посредством сякухати имитирует позванивание колокольчика Пустоты). Важный объединяющий принцип – вариантное нанизывание попевок-зерен (название манеры вокального интонирования kulning, кстати, этимологически связано со шведским “kul”, «зерно»), каждое из которых уже несет в себе смысловую сакральную структуру. В пастушьих выкриках – это бинарная оппозиция, сопоставляющая напевный крик-обращение в низком грудном регистре и импровизационное скольжение – в верхнем «головном» (резкий перепад внутри ограниченного диапазона человеческого голоса и знаменует проникновение в пограничные человеческому сознанию сферы). В пьесах для сякухати звуковое зерно, как правило, выполняет направляющую для сознания медитирующего сякухатиста функцию. Оно содержит фазы тонового и микротонового подведения к опорному звуку и, наконец, его взятие, выход в микроизмерение неуловимой спектральной жизни тона. Развитие зерна строится как процесс звуковой самоорганизации. Динамика его зависит от множества изменяющихся параметров – от мельчайших модуляций психоэмоционального состояния сякухатиста до изменения структуры окружающего

пространства и положения тела исполнителя. В этом самоорганизующемся процессе основой обычно становится ритмическое диминуирование, создающее у сякухатиста ощущение гармонизации ментального и физического состояний.

Таким образом, суммирование вышеописанных архаических способов воздействия на сознание и мир оказывается вариантом выстраивания индивидуального мифотворческого процесса, объединяющего «западную» фазу расширения границ человеческого сознания и «восточную» – нацеленную уже на сам процесс трансформирования мира. Однако механическое объединение звуковых пластов еще не позволяет достичь уровня непрерывного мифологического становления и, соответственно, не создает временно́й структуры аморфного типа. Процесс такого индивидуального мифотворчества должен обладать и уникальной целостной конструкцией, способной гармонизировать его составляющие. Соответственно, организация звукозрительного пространства фильма представляет один из возможных способов такой гармонизации.

Структура сна Александра из «Жертвоприношения» демонстрирует суммирование двух фаз духовной практики, связанных с конкретикой микста архаических звучаний, на разных уровнях. Так, идея двойственности пронизывает сон как в тематическом (снящиеся Александру и перетекающие друг в друга Мария и Аделаида), так и в синтаксическом отношениях. Идея бинарности фаз расширения сознания и его трансформирования присутствует в чередовании пар кадров разной степени субъективности по отношению к Александру: кадр, фиксирующий полет Александра и Марии, – полусубъективное в*и*дение Александра (фаза расширения сознания); вертикальная панорама по руинам стокгольмского перекрестка – полностью интроспективный план (измененное состояние); кадр с Александром, видящим себя мертвым (рядом – Аделаида с лицом Марии) – снова полусубъективный; фрагмент картины Леонардо – субъективен (воспоминание) (илл. а–е на с. 131–133).

a

b

c

d

е

Попарное членение реализуется также в чередовании типов движения: если в первом кадре (полет) преобладает внутрикадровое вращение (подвесная конструкция с лежащими на ней Александром и Марией), то во втором вращательное движение (вертикальная панорама с высоты крыши) совершает камера – подтверждается идея перетекания фаз сознания Александра из кадра в кадр...

Пары словно нанизываются на единую ось, которой и становится процесс переключения-перехода. Тенденция к сокращению длительности планов (39 секунд – 61 секунда – 7 секунд – 6 секунд) свидетельствует о включении механизма динамического прогрессирования (вновь отголосок системы *дзё-ха-кю*). Определяющей в этом процессе становится дзенская, трансформирующая фаза. Виде*н*ие перекрестка с хаотически разбегающимися людьми (вариант этого изображения – без толпы – сопровождал обморок Александра в эпизоде в лесу) концентрирует в себе многие ключевые события сна (и фильма). Вероятно, не случайно этот кадр

выделяется из изобразительного контекста цветовой гаммой коричневого монохрома. Его особую функцию подтверждает характер наложения звуковых событий. Если в кадре полета ведущим звуковым импульсом, захватывающим сознание зрителя, выступали шведские валльвисы, а флейтовая суггестия еще сводилась к настраивающему «продуванию» ствола бамбукового инструмента, то следующее далее апокалиптическое изображение перекрестка уже явно монтируется «по» найденному тону флейты, «просвечивающему» свои спектральные зоны в сакрализующем приеме ускоряющейся вибрации.

Именно на протяжении этого плана (длится одну минуту) в фильме происходит ряд преобразующих его реальность событий. Кульминационный момент испытываемой Александром эмоции страха, в речевом слое фонограммы выраженный в усилении судорожных рыданий и заикания, изобразительно реализуется завершением панорамы по руинам проездом и вертикальной съемкой в верхнем ракурсе поверхности зеркала, на которой последовательно появляются отражение стен домов, пятна крови и Малыш, лежащий лицом вниз на фоне запрокинутого *(Пустого)* неба. Композиционное уравновешивание головы мальчика в центре движущегося кадра синхронизируется с моментом **мелодического совпадения** мотивных кульминаций звуковых линий пастушьих выкриков и флейтовой медитации (см. илл. a–b на с. 135). В точке удвоенного звучания происходит, таким образом, пересечение разных фаз сознания Александра, равносильное, в некотором смысле, встрече с самим собой. За несколько мгновений до описанного события в фонограмме возникает звук, похожий на звучание колокольчика (дзенское воплощение *Пустого Неба*), далее трансформируемый в стук ложки о стенки стакана. Параллельно происходит замещение увещеваний Марии репликами Аделаиды, успокаивающей спящего Александра. Так кульминационная стадия отчаяния и расслоения сознания совпадает с начальным моментом восстановления его утраченной целостно-

a

b

сти. Минутный план реализует самую концентрированную фазу ритуальной трансформации, преодолевая, как это и свойственно мифологическим структурам, последовательное движение фабулы фильма.

Таким образом, пульсирующее сознание Александра, время от времени объединяющееся с авторской эмпатией, вновь включает в метафильм Тарковского архаический бурдонный тип организации временно́й структуры, модулирующий (за счет последовательного отслоения от материи сновидения его звуковых и зрительных элементов) в некое новое единство.

Мы имели возможность увидеть, что данный модулирующий тип драматургии является сквозным для обсуждаемых фрагментов разных картин режиссера. Инвариант временно́го дления в них базируется на модуляции на уровне полифонических структур, связывающей в едином поле архаический и современный (сонористический) типы организации материала. Такая индивидуальная трактовка аморфного временно́го континуума, вытекающая из звуко-зрительных взаимодействий и пространственного выстраивания, явно выходит за структурные границы, обозначенные используемыми Тарковским звуковыми фрагментами. Она вносит в метафильм режиссера своеобразный метазвуковой элемент музыкально-исторического мифотворчества, близкий воспроизводимому композиторами в музыкальных опусах семидесятых и восьмидесятых годов XX века (упомянем здесь хотя бы опыты А. Шнитке и В. Сильвестрова).

Квалитативный хронос

Еще один весьма важный для художественного строя картин Тарковского тип музыкального хроноса – *квалитативное* время, свойственное музыкальным структурам барокко, классицизма и романтизма (так называемой музыки Нового времени).

Произведения этого музыкально-исторического пласта занимают совершенно особое место в фильмах мастера. Они возникают как в виде закадровых, так и в качестве интериоризированных, оправданных мизансценой звучаний. Вне зависимости от этого классическая музыка принадлежит глубинному слою автобиографических режиссерских интенций, так как воспроизводит важную часть звуковой повседневной реальности мастера. Известно, что Тарковский обладал довольно крупной коллекцией грамзаписей, которые слушал постоянно. Рабочие дневники же свидетельствуют об осознанности и масштабе его режиссерско-исследовательской деятельности в сфере музыки – содержат следы углубленной работы над составлением звуко-зрительных контрапунктов[18].

Для музыки Нового времени, в отличие от используемых Тарковским фольклорных звучаний, характерна четкая организация временно́го потока за счет «осевой» регулярной пульсационности. Отсюда – новый, метроритмический уровень взаимодействия с визуальным рядом и способность к организации синхронной аудиовизуальной структуры, в которой музыкальные лексемы

вступают во взаимодействие с визуальными. В такие временн*ы*е условия помещается один из важнейших слоев художественной действительности мастера – область памяти, которая зачастую сливает личный и культурный слои, на сюжетном уровне часто смыкаясь с процессом восприятия персонажами произведений искусства. Естественно, сфера эта включает в себя не только музыкальный, но и другие традиционные виды творчества (живопись, архитектуру, скульптуру). Однако уровень эмпатии («вчувствования») по отношению к используемым музыкальным фрагментам, а соответственно, – и приобщения к свойственному им типу временно́го протекания, – различен.

Что в конечном итоге становится главным объектом кинематографической интерпретации музыки: передаваемые ею важные для кинокартины внемузыкальные смыслы или ее имманентная структура, фиксирующая протекание музыкального времени? Предметом нашего разговора и будет выявление особых форм балансирования между трансцендентным и имманентным (семиотическим и грамматическим) *видением* музыкальных структур западноевропейской музыки, присущим музыкантскому сознанию Андрея Тарковского. Естественно, что свойства режиссерской эмпатии («вчувствования» в музыкальный текст) оказываются особенно ясно различимыми в фильмах в моменты непосредственного воспроизведения звучаний. А уровни эстетического «присвоения» музыки удобно прослеживаются при неоднократном «цитировании», когда мы имеем возможность проследить эволюцию способов режиссерской интерпретации звучаний.

Различные уровни аудиовизуального взаимодействия образуют барочный (И.-С. Бах, Г. Перселл и Дж. Перголези), классицистский (Л. Бетховен) и романтический (Дж. Верди) слои звучаний. Наиважнейшим при этом оказывается барочный пласт, в роли оси которого выступает музыка И.-С. Баха.

Известно слушательское увлечение Тарковского исполнительским стилем Глена Гульда. Режиссер Ю. Мамин в беседе с Олек-

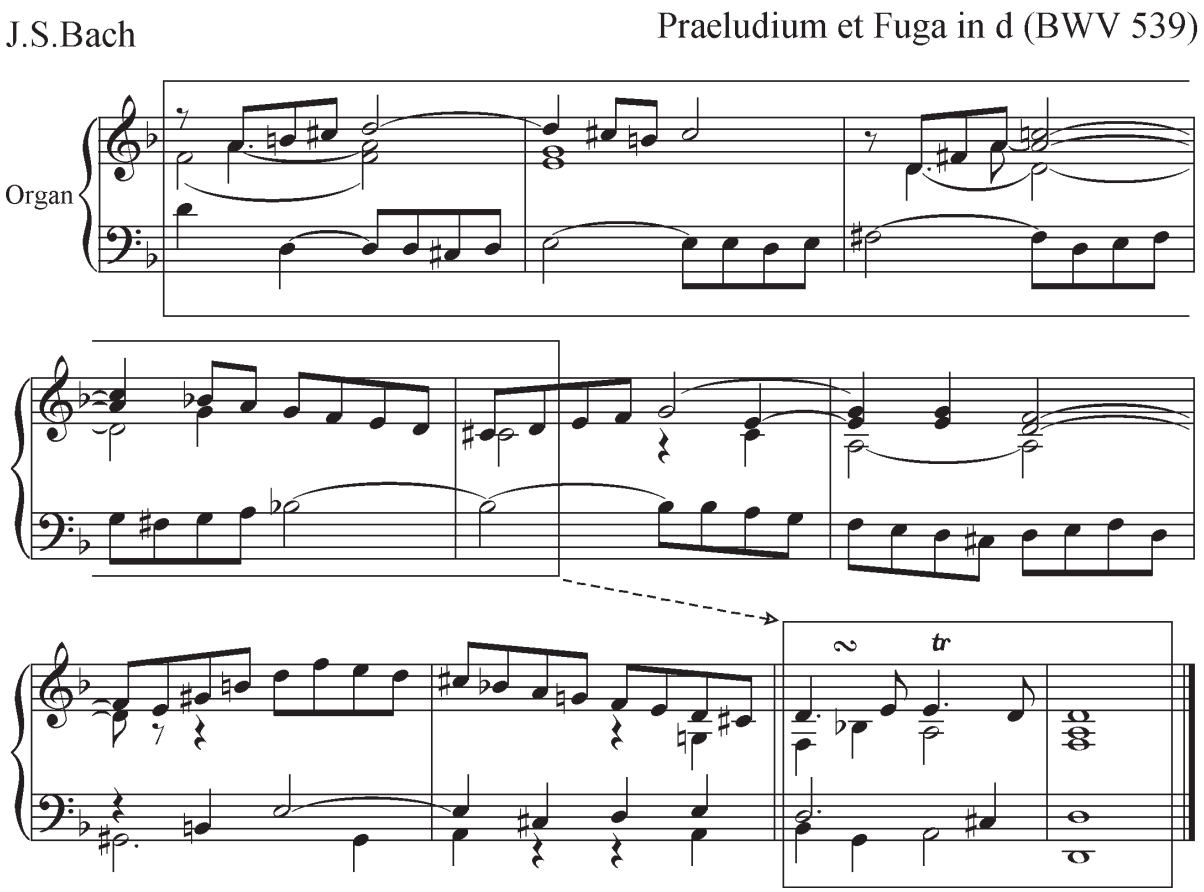
сием-Нестором Науменко передает высказанное мастером на Высших режиссерских курсах мнение о том, что «Бах – это механическая музыка, которую надо исполнять без эмоций...»[19]. Здесь, вероятно, сказалось интуитивное ощущение некоей аутентичности, возникающее от воспроизводимого Гульдом временно́го тока музыки, а также – и неприятие излишней сентиментальности в искусстве[20]. В визуальном *чтении* баховских (и вообще барочных) произведений для Тарковского оказывается важным именно этот, имманентно-структурный, аспект музыкального становления. Однако далеко не последнюю роль играет и семантика экстрамузыкального происхождения: изобразительные и выразительные риторические фигуры[21], музыкальные аффекты. Более того, используемые режиссером музыкальные цитаты, благодаря изобразительному контексту, укрепляют свою связь с евангельскими мотивами – будь то баховские фрагменты в пассионном жанре (цитаты из Johannespassion и Matthäuspassion), его же органные обработки мелодий протестантского хорала или заключительная молитва Stabat Mater Дж. Перголези.

В этом смысле поиски Тарковского стоят в одном ряду с такими нетипичными, маргинальными для советской эпохи явлениями, как исследовательская методика баховеда Б.Л. Яворского. Научная парадигма музыковеда концентрировалась на выявлении в инструментальной музыке Баха внемузыкальной сюжетной основы, связанной с евангельскими событиями и лютеранской литургией. В наше время некогда замалчиваемая теория возрождается и продуктивно реализуется в работах последователя ученого, Р. Берченко[22], – они представляют незаменимое подспорье, в том числе и для смысловой интерпретации аудиовизуальных находок Тарковского.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Praeludium et fuga in d (BWV 539)

Прелюдия из органного цикла Praeludium et Fuga in d являет в «Жертвоприношении» пример ситуативного, знакового использования музыки. Об этом свидетельствует множество факторов.



Первый из них – краткость звучащего фрагмента (шесть тактов). Второй – отсутствие изобразительной интерпретации музыкальных смыслов. Визуальное содержание кадра составляет сам акт исполнения пьесы. Причем зрительское внимание к звуковому

аспекту действия посредством композиции и движения кадра только усиливается (общий план сидящего спиной к камере Александра чуть заметно укрупняется наездом).

Возникая в точке, предшествующей моменту ритуального преображения мира (полет Александра и Марии), звучание концентрирует в себе символическую аргументацию этого преображения. Музыка, исполняемая непрошеным гостем Марии, в зашифрованном виде передает то сообщение, которое не поддается словесному выражению, однако содержит в себе знаки руководящей Александром идеи. Интимный тон этой бессловесной коммуникации создается использованием тембра и акустических особенностей домашней фисгармонии (вместо традиционного органного звучания)[23]. На знаковую функцию звукового фрагмента в фильме указывают выбор небольшого куска из второй части старинной двухчастной формы прелюдии, содержащего в себе репризу главного интонационного тезиса, а также весьма симптоматичное режиссерское *комбинирование* его с заключительным кадансом пьесы. Содержание музыкального фрагмента, таким образом, реализует в знаково-изобразительном аспекте сложный комплекс идей: *восхождение* (поступенный ход), *искупление* и *воскресение* (секвентно повторяющиеся восходящие мотивы, но с «возвращающимися» хроматизмами), *свершение Божьей воли* (завуалированная восходящая кварта с нисходящим закреплением VII ступени – главный мотив прелюдии)[24]. Смысловая парадигма *жертвенного свершения* получает у Тарковского главенствующее значение благодаря многократному повторению мотива отступления и возвращения к устойчивым звукам и заключительному его подтверждению кадансом, сыгранным на четыре такта раньше, чем в оригинальной версии Баха (см. илл. на с. 140).

Das alte Jahr vergangen ist
Orgelbüchlein, BWV 614

Das alte Jahr vergangen ist; wir danken dir, Herr Jesu Christ, daβ du uns hast in mancher Gfahr so gnädiglich behüt' dies Jahr.
(Старый год прошел, мы благодарим Тебя, Господь Иисус Христос, за то, что Ты так верно хранил нас ныне среди бед и опасностей)[25].

Несмотря на локальное обиходное предназначение органной обработки (как и соответствующий хорал, она должна была исполняться в канун Рождества), Бах интерпретирует словесный первоисточник с характерной для себя музыкально-смысловой обобщенностью. Речь идет о *вспоминаемом* «годе» как о целом литургическом цикле[26]. Идея благодарения за испытанное трактуется в свете истории земного пути Христа (от Рождества до Пасхи), в которой центральным мотивом становятся Страсти.

Хоральная мелодия[27] выступает в прелюдии Баха в роли cantus firmus. Однако тематический источник видоизменяется: посредством интонационного развертывания (нанизывание-совмещение фигур catabasis и circulatio) Бах концентрирует аффекты *смерти*, *оплакивания* и приятия *чаши страданий*. «Благодарящий» поступенный восходящий ход ("wir danken dir, Herr Jesu Christ", третья строка текста) Бах трансформирует в хроматический passus duriusculus («жестковатый ход») – выражение *Страстей*. Этот мотив становится основой имитационного развития трехголосной обработки хорала – образует главный музыкально-символический комментарий к словесному тексту[28]. Происходит типичное для Баха аффективное усиление, а затем – остранение музыкального смысла (см. илл. на с. 143).

Аналогичный путь проделывает режиссерское сознание Тарковского. В сопровождении "Das alte Jahr vergangen ist" в эпизоде в доме докторши в «Зеркале» воспроизводится вид*е*ние Матери.

J.S.Bach Das alte Jahr vergangen ist (BWV 614)

Organ

Ped.

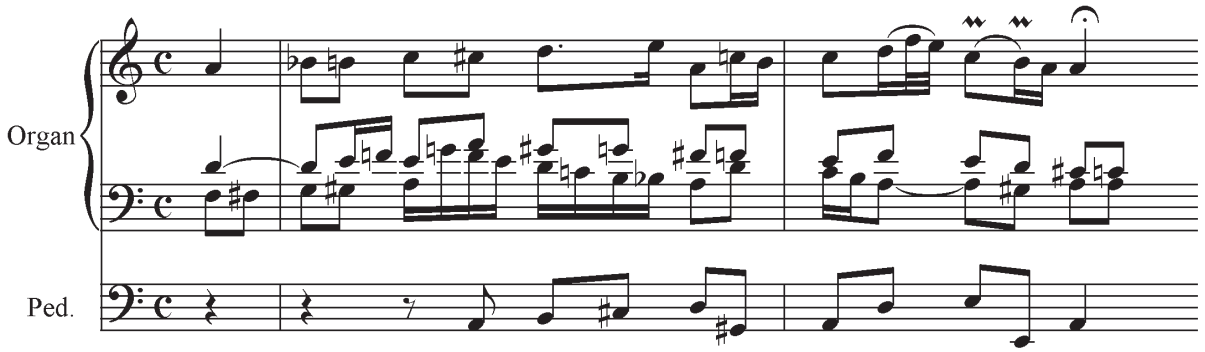
Логика развертывания фантома обнаруживает частичное «транспонирование» в пространственные координаты музыкальной драматургии.

Звучание музыки и само вид*е*ние начинаются с крупного плана Матери. Призывному, и в то же время «застывшему» благодаря сглаженной attacca, повторению одинокого трубного звука *a* соответствует «замедленно» живущее в кадре (рапид), взывающее к соучастию (крупный план, взгляд в камеру) лицо Матери.

Далее подключению контрапунктирующего «жестковатого хода» вторит монтажный переход «по взгляду» на крупный план Отца (в черно-белой цветовой гамме). Идентичность построения двух крупных планов, зеркальность движения персонажей оказываются аналогичными зеркальному течению полифонических линий. А вращательный аспект движения (Мать поворачивает лицо на камеру, Отец – отворачивает) соответственно акцентирует в музыкальной фразе Баха вращательную фигуру, связанную с идеей *чаши страдания*.

Кульминационная фаза вид*е*ния совпадает с хоральной строкой «благодарения», где у Баха в сгущенном виде присутствуют аспекты *страстнóго* переживания (passus duriuscullus дается в трех голосах), и, одновременно, происходит растворение интонационной знаковости внутри имманентных структур звукового

J.S.Bach Das alte Jahr vergangen ist (BWV 614)



движения, раздвигающих звуковое пространство до небывалого диапазона (см. илл. на с. 144).

Пространственная трансформация составляет основу выразительности и соответствующей части кадра Тарковского. Расширение угла зрения осуществляется за счет отъезда камеры, обнаруживающего парение беременной Матери над кроватью. Предкамерное пространство в этой части плана перестает определяться лишь внутренним в*и*дением героини, образуя общую фокальную область родителей.

В обоих рядах (звуковом и визуальном) возникает некий сдвиг смысловых уровней от знаковости к выразительной конкретике. Однако визуальная символичность завершения плана (парящая Мать и перерезающая статичное пространство птичка) вновь возвращает нас к иероглифическому мышлению (трепет птичьих крыльев вторит кадансирующему морденту Баха[29]).

“Das alte Jahr vergangen ist” звучит и в самом начале фильма (Мать сидит на заборе). Баховская обработка включается в изобразительный контекст с пятой строки и взаимодействует с ним почти до конца прелюдии, до момента физического прерывания звучания. Весь кадр организуется движением камеры (наездом). Равномерное перемещение зрительного поля в пространстве резо-

нирует с баховским выстраиванием контрапунктирующих линий сходящегося движения, организованных по принципу комплементарного замещения голосов канонической секвенции. В этой части баховской обработки смысл конкретных интонационных фигур, экспонированных на начальной стадии (оплакивание и крестные страдания), остраняется общим эмоциональным течением-скольжением, что в изобразительном фильмическом контексте подтверждается мерцанием модусов воспоминания и восприятия (Мать по мере своего присутствия в кадре из объекта созерцания постепенно превращается в его субъект).

Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ
Orgelbüchlein, BWV 639

Как и любая из баховских органных обработок, прелюдия имеет два смысловых полюса: довольно легко читаемую хоральную основу с подразумеваемым словесным текстом и воплощенный в музыкальной композиции субъективный комментарий.

Тарковский в «Солярисе» своеобразно следует зашифрованному в музыке алгоритму молитвы, иногда интуитивно подступая к самой словесной первооснове. Так окончание первой строки (“Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, ich bitt, erhör mein Klagen” – «Взываю к Тебе, Господь Иисус Христос, прошу, услышь мою жалобу») на слове “Klagen” (в оригинальной хоральной мелодии – *плачущая* ниспадающая секунда) в cantus firmus Баха осмысливается посредством пространной мелизматики: anabasis (*восхождение, вознесение*), *печальное* падение на терцию и, наконец, собственно *плачущая* нисходящая секунда, – таким образом, в одном «молитвенном» тоне композитор умещает целый цикл душевной работы. Тарковский в своем интуитивном визуальном комментарии также прибегает к знаковому аспекту материала: в двух случаях (из четырех) использования в фильме хорала соответствующий “Klagen”

тон настойчиво визуализируется изображением огня (крупный план горящего костерка на снегу из детской хроники Криса) – в молитвенном состоянии подчеркивается мотив *жертвоприношения* (см. илл. на с. 146).

Баховское риторическое использование гармонии VI ступени (в контексте мажорно-минорной системы ощущаемой как «прерывание» логики движения к прежнему устою) во втором проведении музыкальной темы в фильме (Крис показывает Хари кадры из семейной хроники) отрабатывается с помощью монтажного перехода, фиксирующего временной скачок (Крис-мальчик замещается в кадре подростком) – хоральный текст “du mir geben” («ты мне дал») (речь идет о «праведном Пути») приобретает неожиданную объектную коннотацию.

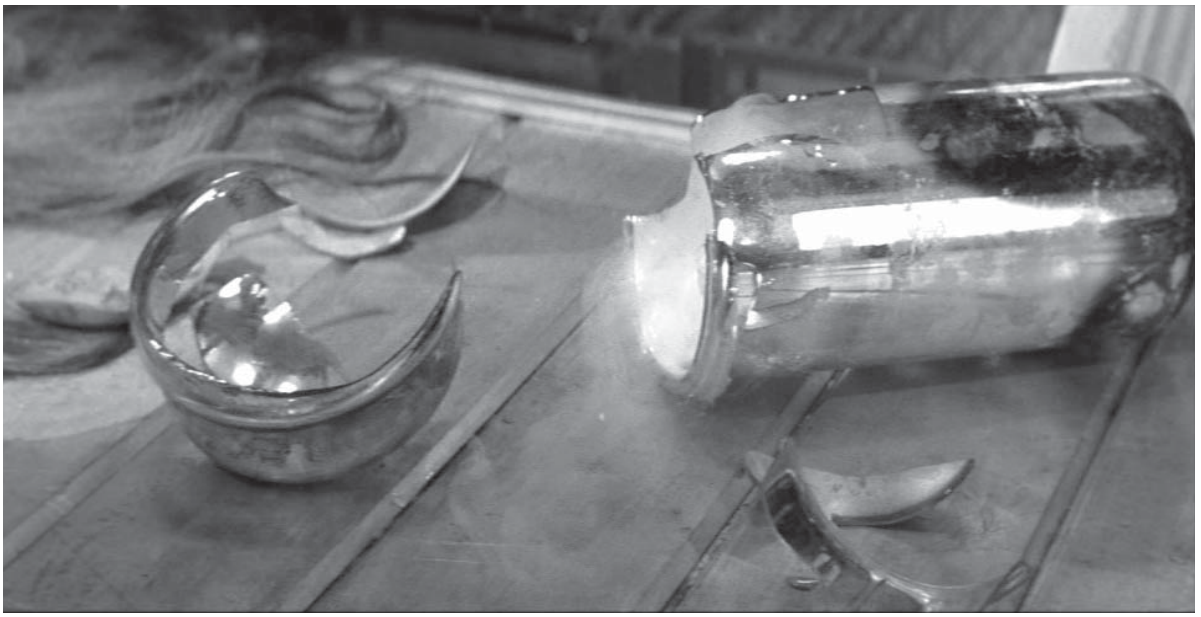
В четвертом, заключительном проведении Хоральной прелюдии (фантомное возвращение Криса на Землю) визуализации подвергается собственно тема Пути. Баховская фактура символически трактует текст хоральной строки “rechten Weg” («праведный Путь») – равномерное синхронное движение восьмых в партиях первого мануала и педали, дополняемое течением шестнадцатых в

среднем голосе, указывает на шаговую основу фрагмента. А камера тем временем панорамирует вниз, открывая внутри фантомного пейзажа Океана дорогу к озеру, расположенному около земного дома Криса.

И совсем уж программным по отношению к сюжетному выстраиванию фильма видится использование архетипической основы музыкального текста прелюдии в эпизоде невесомости (третий случай звучания хорала в фильме). Здесь мы присутствуем при первой попытке Хари «очеловечиться», музыкально запечатленной Э. Артемьевым в новой обработке баховской прелюдии. Композитор синхронизирует два тембровых слоя: органный (собственно баховская прелюдия), символизирующий земную культуру, и оркестровый (выстроенный в ситуации искусственного сведения), – дающий звуковую характеристику космическому сверхсознанию Океана. Течение музыки прерывается шумом от разбившейся колбы в знаменательный момент музыкальной драматургии. Текстовая основа хорала подразумевает “leben” («жить»), в то время как музыкальная фраза Баха парадоксально воспроизводит нисходящую мелодию (catabasis – *умирание, оплакивание*). Не дожидаясь взятия соответствующего “leben” органного тона, звуковая дорожка отвечает шумовым сломом (изобразительные эквиваленты события в виде крупного плана дымящейся колбы, и далее – искаженного лица выпившей жидкий кислород Хари, возникают позже) (см. илл. на с. 148).

Так благодаря творческой интуиции режиссера замыкается круг перемещений смысловых архетипов, мигрирующих между разными художественными областями (в данном случае от словесного текста через музыкальный к кинотексту).

Такое импульсно-знаковое чтение музыки чередуется в фильме со *структурным* адаптированием звукового материала визуальной конструкцией. И здесь отправной точкой становится работа Баха с традиционной музыкальной семантикой. Тарковский же имеет дело уже с композиторским текстом, оформленным



в трехголосную органную композицию, творчески преобразующую музыкальные смыслы хоральной темы.

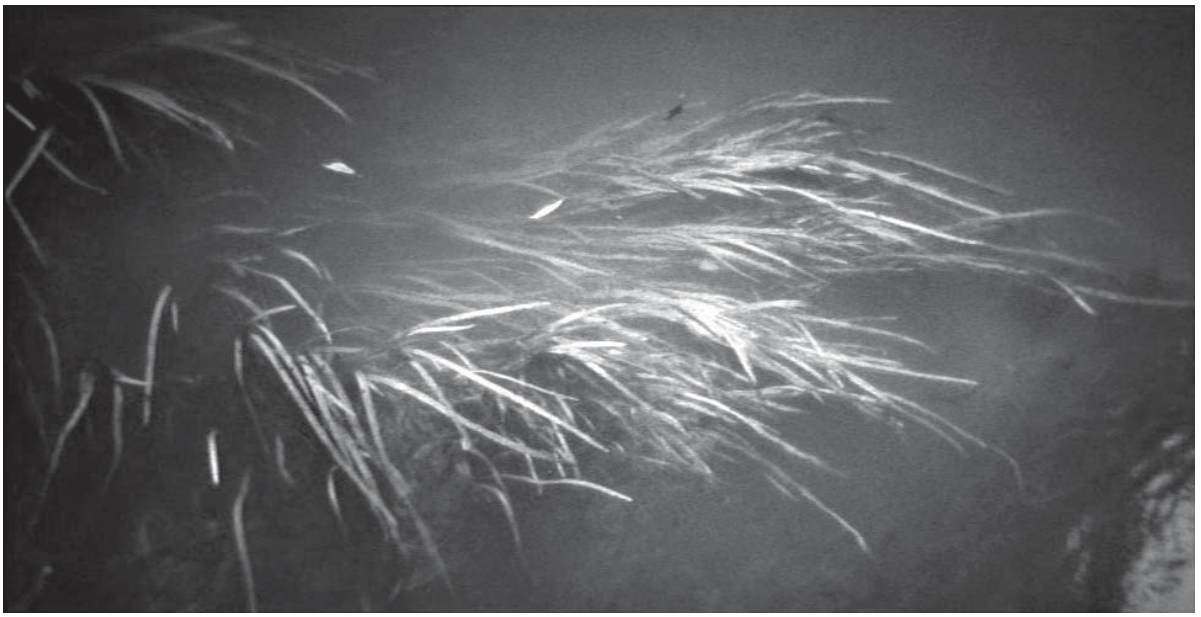
Использованная Бахом мелодия “Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ” в своей основе имеет интонацию ниспадающей терции (*печаль, скорбь*) и трезвучные ходы (символ *пребывания*). Композиторская трактовка придает этому созерцательному состоянию драматический оттенок: комментирующий голос (второй мануал) вводит мотив *свершения Божьей воли* (восходящая кварта и утверждение тонического тона – as – c – f – e – f). Следующим шагом на пути переосмысления источника становится выстраивание «скрытой» музыкально-символической полифонии «комментария». Указанный «антитезис» главной музыкальной мысли хорала, сосредоточенный в среднем голосе фактуры, оказывается интонационным ядром бесконечно циркулирующего потока. Circulatio (баховский символ *чаши страдания*) выполняет здесь функцию эмоционального остранения. *Вращение* шестнадцатых не прекращается ни на миг до взятия в cantus firmus последнего тона хорала. Эффект равномерного течения звуковой ткани усиливается, кроме того, регулярностью в организации партии педали (легкий «шаг» восьмых

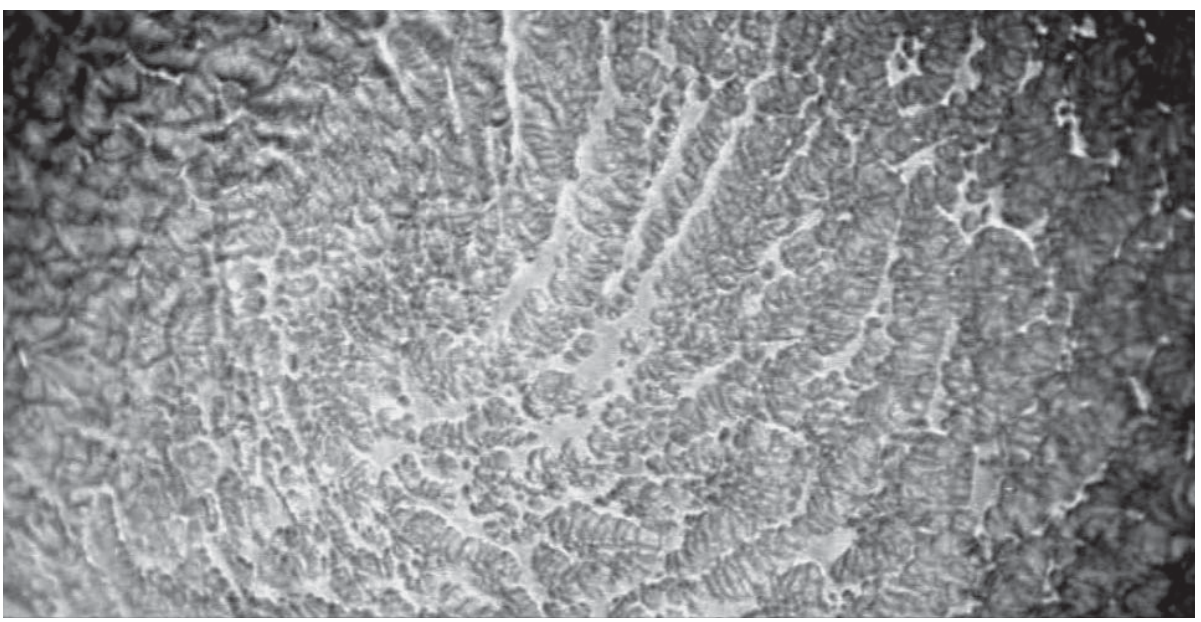
на протяжении всего опуса). В результате *скорбный* эмоциональный комплекс замещается иным семантическим полем. Инерционная структура, в которую он включается, создает новое смысловое качество, связанное с передачей специфического *ощущения временного тока* (кстати, понятие *времени* составляет одну из вершинных точек и в вербальном тексте хорала (“dieser Frist”)).

В ряде сопутствующих звучанию музыки движущихся изображений интерпретация Тарковского выявляет именно этот, столь важный для режиссера, *временной* аспект. Основным средством *овременения* визуальной фактуры становится насыщение кадра движением. И не случайно некоторые из этих моментов оказываются связанными с изображением воды: звуковая *слезная* семантика, пронизывающая баховскую композицию, оборачивается изобразительной метафорой.

Своеобразным визуальным слепком со звуковой ткани прелюдии становится знаменитый кадр с колышащимися под водой водорослями. Изображение возникает как «послезвучие» музыки титров в начале фильма; последний же, четвертый вариант воспроизведения темы Баха в конце кинокартины уже демонстрирует синхронизированную аудиовизуальную конструкцию. Свободные колебания в горизонтальной плоскости текучих линий стеблей, «коренящихся» в левой стороне кадра, почти нотно-графически воспроизводят полифонию независимых голосов хоральной фактуры Баха. Медленное же укрупнение плана (наезд камеры) ассоциируется с баховским принципом развертывания тематических линий на основе «изучения» в разных контекстах одного и того же тематического ядра (см. илл. на с. 150).

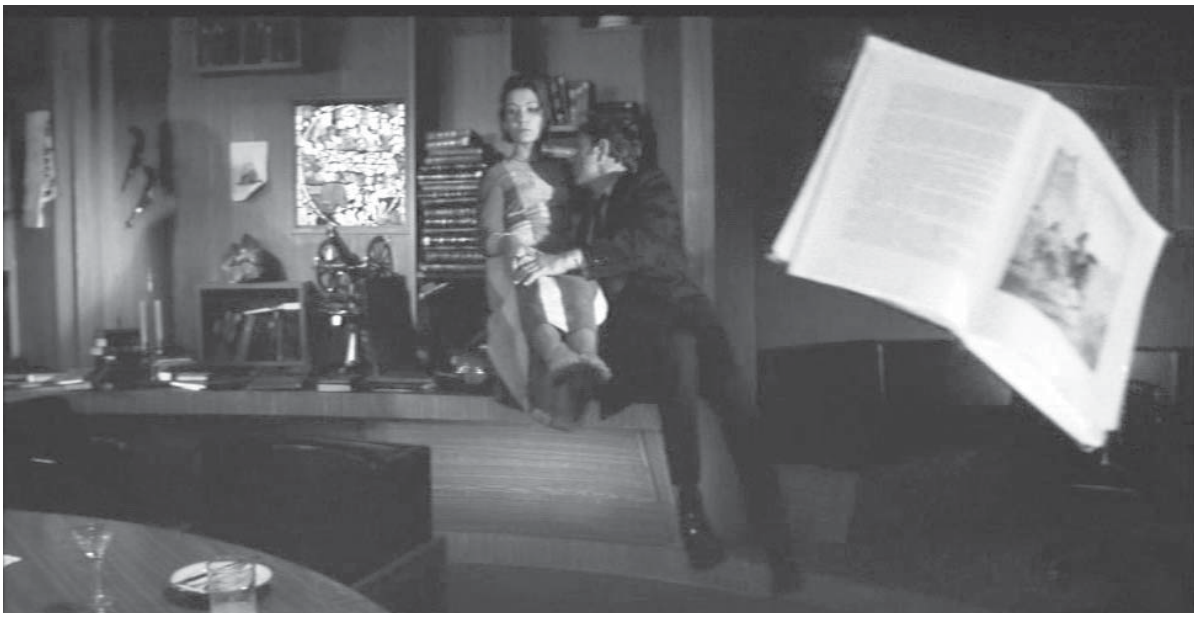
Весьма удобной для «визуализации» музыки прелюдии оказывается также абстрактная фактура Океана. Тарковский организует изображение водной плазмы медленным воронкообразным движением, словно реализуя музыкальную мысль Баха в поперечном разрезе – «сплющивая» поступательное время прелюдии в спираль бесконечно циркулирующего вращения. Такой вариант





синхронной интерпретации музыки возникает в момент, предшествующий просмотру Крисом и Хари детской хроники, и в эпизоде левитации (см. илл. на с. 150).

Сцена невесомости приобретает законченность отдельного аудиовизуального опуса благодаря осознанному использованию



режиссером музыки Баха для создания эффекта полета. В первом кадре левитации (Крис и Хари в библиотеке на фоне картин Брейгеля) Тарковский применяет характерный, сочетаемый с нижним ракурсом, медленный отъезд камеры, создающий эффект незаметного взлета и головокружения. В следующем кадре выстраивается полифоническая визуальная конструкция, основанная на перемещении и самого кадра (панорамирование), и героев (Крис и Хари, обнявшись, летят) – в том же направлении и вокруг своей оси. Возникает противоречие импульсов движения, вторящее взаимопритяжению и отталкиванию циркулирующих линий баховской прелюдии (см. илл. на с. 151).

Так посредством визуальной интерпретации музыкальный текст Баха прочитывается в аспекте разноуровневого временно́го становления и эмоционального *остранения* (метафорически выраженного в состоянии левитации).

Смысловое становление хоральной прелюдии распадается как минимум на два уровня: понятийную сторону, связанную с литургическим контекстом, излагают cantus firmus и басовая партия (риторика гармонических смен), индивидуальный же авторский

комментарий создается суммарным эффектом обработки, главным импульсом которой становится контрапунктирующая линия второго мануала.

Полифония семантических слоев оказывается воплощенной в визуальной материи фильма при помощи различных изобразительных акцентов и монтажа: понятийную сторону берет на себя знаковый изобразительный слой, а смысловой области «комментария» соответствуют пространственно-временн*ы*е построения, отражающие музыкальную структуру баховского опуса. Причем на протяжении трех фрагментов интерпретации Хоральной прелюдии в «Солярисе» можно наблюдать переход от визуальной знаковости к квазимузыкальному структурированию изображения.

Так, в любительской хронике, которую наблюдают Крис и Хари, движения кадра и персонажей либо имеют чисто сюжетное оправдание (камера панорамирует вслед перемещениям героев), либо выполняют семиотическую, знаковую функцию (укрупняющая трансфокация как акцент на детали изображения), которая вступает в диалог с музыкальным смыслообразованием.

В сцене невесомости мы наблюдаем параллельное развитие (монтирование) двух изобразительных рядов, соответствующих разным видам аудиовизуального синтеза. Первый связан с пространственным воплощением ритмической полифонии музыкального фрагмента (объемные композиции полета Криса и Хари, картина бурлящего Океана), второй – демонстрирует «изучающую», коммуникативную работу с изображением (наезд и отъезд трансфокатором на детали картины П. Брейгеля «Охотники на снегу», аналогичное движение кадра в детской хронике Криса – образы внутреннего мира «очеловечивающейся» Хари).

И наконец, третий вариант пространственного «звучания» музыки в сцене фиктивного возвращения Криса на Землю демонстрирует континуальное развертывание в кинематографическом пространстве структуры звуковой материи.

Johannespassion, BWV 245
Und siehe da, der Vorhang im Tempel... № 33

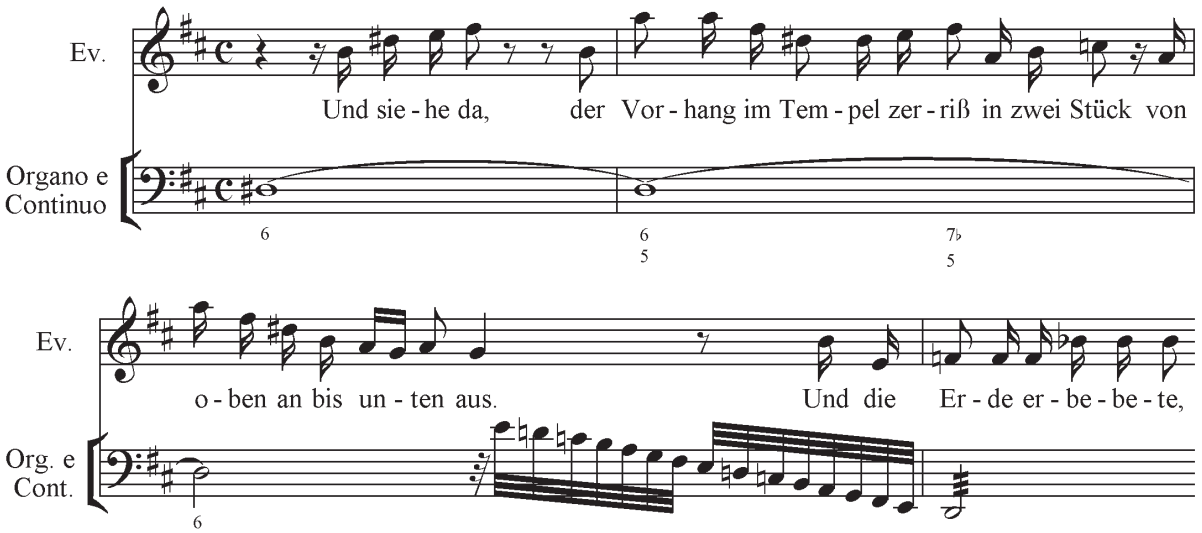
В «Зеркале» в эпизоде прихода отца с войны экзистенция происходящего передана с помощью символических языков музыки и живописи: используется Речитатив Евангелиста “Und siehe da, der Vorhang im Tempel...” («И вот, завеса в храме...»), повествующий о Смерти Христа из Johannespassion (№ 33) И.-С. Баха, и фрагмент живописного портрета Джиневры деи Бенчи Леонардо да Винчи. Жизненно реальное событие осмысливается в координатах аудиовизуальной художественной структуры, причем поведение персонажей дает основание полагать, что и их сознания оказываются причастными воспроизводимому художественному миру – представляют одно целое с авторским. Так, звучание первого аккорда Organo e Continuo из речитатива баховских Страстей словно бы заставляет Отца, крупный план которого мы видим, обернуться «на звук». “Und siehe da, der Vorhang im Tempel...” («И вот, завеса в храме...») – теперь он смотрит за кадр, туда, где должна стоять Мать, “...zerriß in zwei Stück von oben an bis unten aus” («...раздралась надвое сверху до низу») – камера панорамирует на Алешу, который также оглядывается «на звук» в сторону Матери, уходит «в себя» (утыкается в ремень Отца), – и (монтажный стык с фрагментом картины Леонардо) ... видит возникающую из световой вспышки Джиневру деи Бенчи (см. цв. илл. 6 a–d). Плоскостное изображение (панорамирование охватывает предельно разномасштабные планы символически выписанного пейзажа и деталей лица Джиневры) возникает и исчезает, трансформируется под воздействием перемещающегося по поверхности полотна яркого луча света. Экстраординарное изобразительное решение, символизирующее экзистенциальную исключительность событий, возникает как реакция на подобное же стилистическое «низвержение» внутри баховского звукового фрагмента.

Мы уже обращались к этой музыкальной цитате в I главе книги в связи с иллюстрацией идеи перетекания между шумом и музыкальным звучанием в фильмах Тарковского. Избранный режиссером музыкальный эпизод уже в силу своей жанровой основы (речитатив, квазитеатральное декламирование) задает высокую степень эмоционального напряжения. А исполнительская интерпретация (версия мюнхенских Bach-Orchester и Bach-Chor под управлением Карла Рихтера) отличается особым уровнем изобразительной символизации. Так, «разодравшаяся завеса» иллюстрируется подобием глиссандирующего кластера (близкого шуму звука с чрезвычайно плотным спектральным составом) – в контексте барочной эстетики явление довольно редкое. Именно этот момент и находит себе аналог в бликующей фактуре Тарковского. Посредством изобразительного акцента режиссер подчеркивает историко-стилистический парадокс, обнаруженный в баховской музыке.

Интересно, что в режиссерской интерпретации, как и в музыке Баха, изображаемое явление предстает в многогранном «освещении» последовательно углубляющихся фаз (расслоено во времени). Так, у Баха указанное выше Событие сначала дается вербально (“zerriß in zwei Stück” – «раздралась надвое»). Затем – в звуко-символическом виде, последовательно «разламывающем» сам звуковой объект: голосовую его часть (в партии Евангелиста упоминавшийся ранее скачок на октаву вверх, завершающийся резким спуском мелодии (“von oben an bis unten aus”, «сверху до низу»)), и инструментальную (органное глиссандирование) (см. илл. на с. 155).

Визуальный слой реализует аналогичный контрапункт, заключенный в пространственном исследовании репродукции Леонардо, символически сопоставляющего разномасштабные планы. Здесь взаимодействуют внутрикадровое перемещение узконаправленного пятна света и движение самого кадра. Происходящее в обоих случаях перемещение от дальнего плана выписанного пейзажа с символическим деревом к сверхкрупным деталям лица

J.S.Bach Johannespassion, BWV 245, № 61



Джиневры вторит последовательности вербального изображения События – от реакции природы к человеческой телесной ипостаси уже за ее пределами (трансфокация-отъезд на крупном плане Джиневры по экранному времени совпадает с “und die Gräber taten sich auf, und stunden auf viele Leiber der Heiligen!” («и гробы отверзлись, и многие тела усопших святых воскресли!»)). Сочетание же двух движущихся линий создает балансирование между световым «стиранием» и новым визуальным «рождением» живописных объектов, соответствующее космогоническому уровню событий.

Таким образом, описанное Иоанном (Бах здесь вкладывает в уста Иоанна строки Матфея[30]) предапокалиптическое состояние природы находит свое воплощение сначала в музыке, а потом в визуальном ряде – в противоестественном, знаковом выходе за пределы координат исходной художественной системы, совершаемом, однако, в контексте и в сопоставлении со сформировавшейся художественной традицией.

Появление же в кадре живописи Леонардо снова стягивает к себе нити смыслов, перемещая центр смысловой тяжести с Отца на Мать (излишне говорить о явном, намеренно подчеркнутом

режиссером, портретном сходстве Матери героя фильма, актрисы М. Тереховой, с Джиневрой деи Бенчи).

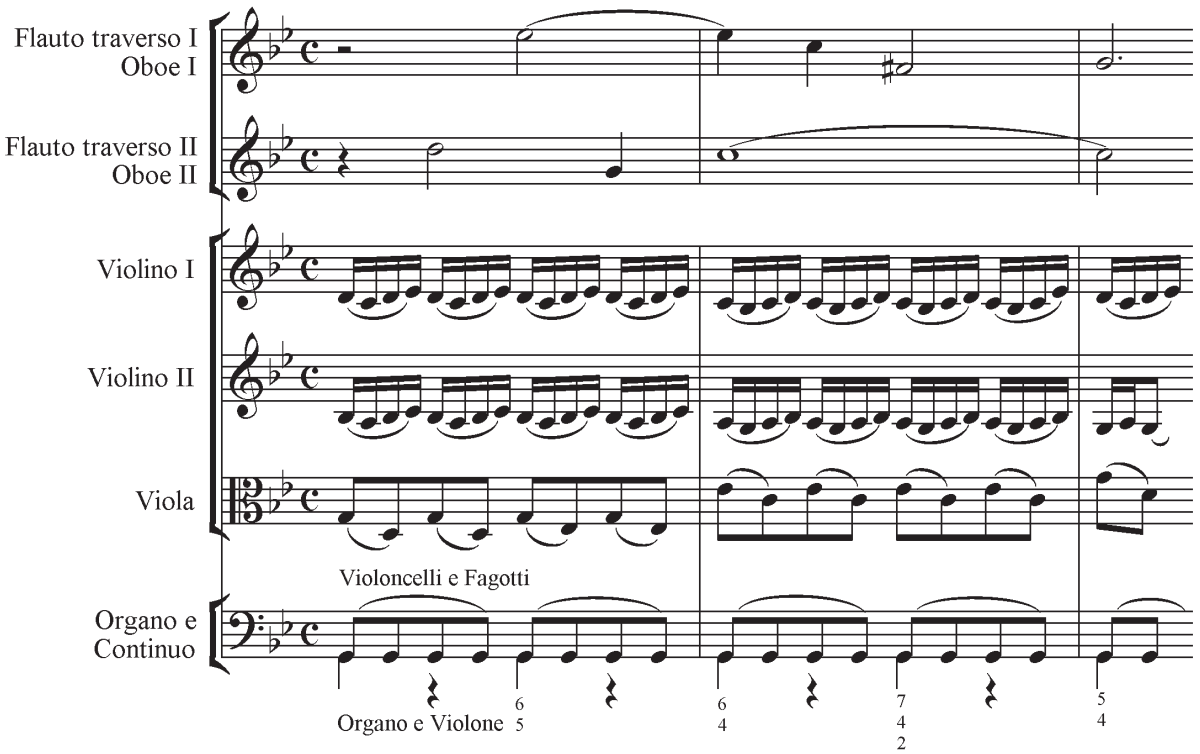
Herr, unser Herrscher, № 1

Финальная сцена «Зеркала», сводящая в одном пространстве два временн*ы*х пласта (молодая и старая Мать), в контексте предшествующей «болезни» героя воспринимается как предсмертная левитация. Тому способствуют необычайная подвижность кадра (единственный эпизод фильма, снятый с крана) и музыкальный контрапункт к изображению (используется вступительный хор из Johannespassion И.-С. Баха).

Главным фактором *чтения* музыки здесь становится акцентирование сложного звукосимволического комплекса остинатного колебательного движения. Вращение мелодических линий (фигура circulatio умножена многократным оркестровым дублированием), не имея в интерпретации Тарковского конкретно-предметного воплощения, однако находит себе соответствующий визуальный эквивалент в типе движения кадра. Особая свобода перемещения левитирующей камеры переносит циркулирующий прием из объективной области звукописания в субъективную сферу «звукопереживания» (circulatio – знак *чаши страдания*). Колеблющееся движение прочитывается как психический аффект (полет) – в непосредственном соприкосновении с баховским переосмыслением музыкального символа circulatio как воплощения «прощания, прощения, сострадания и вместе с тем – успокоения, умиротворения»[31].

Другая важнейшая символическая интонация – *крест*. Положенная Бахом в основу партий флейт и гобоев, она также оказывается визуально адаптированной. Однако здесь мы сталкиваемся с типичной ситуацией, когда темп воспроизведения идентичных конфигураций в музыкальном и изобразительном рядах не совпа-

J.S.Bach Johannespassion, BWV 245, № 1



дает. Как правило, это связано с краткостью музыкальных импульсов, присущих баховским длительным тематическим развертываниям. Интонационное ядро, заложенное в таком музыкальном тексте, оказывается настолько энергетически сильным, что порождает новые формы и способы объединения довольно продолжительных музыкальных фрагментов. В рассматриваемом же эпизоде из «Зеркала» фигура *креста* становится таким алгоритмом для операторской работы. Движение камеры образует зигзаг, во временно́м отношении следующий динамике кульминаций сквозного мелодического контура музыкального фрагмента. Охватываемые пространственные точки соответствуют полю, старому деревенскому дому, Отцу и Матери – источникам жизни, счастья и страдания автора-героя. Таким образом, новоявленная в движении камеры фигура *креста* образует пространственно-временной

отпечаток идеи корней, связи отдельной человеческой жизни с неким надысторическим процессом.

Сочетание же разных типов перемещения кадра (например, объединение спуска камеры на кране, отъезда и панорамирования при переходе от дальнего плана дома к изображению родителей, лежащих на траве) вторит полифонии трех пластов тематического развития баховского хора (тема *креста,* образуемая сочетанием двух партий флейт и гобоев, circulatio струнных и пульсирующий basso continuo) (см. илл. на с. 157).

Matthäuspassion, BWV 244
Erbarme dich, № 47

Ария альта “Erbarme dich” («Смилуйся»), № 47 из Matthäuspassion, принадлежит наиболее субъективному из уровней пассионного «здания» Баха, который, в соответствии с традицией, контрапунктирует каноническому евангельскому (речитативы) и общинному (хоралы и хоры) пластам. Как это и предустановлено жанровым каноном Страстей, Ария не является выходным номером конкретного персонажа, но, в связи с определенной точкой внутри пассионного сюжета, носит на себе отсвет состояния апостола Петра после тройного отречения (см. тему Баха на стр. 97).

В метафильме Тарковского этот музыкальный фрагмент звучит трижды. В первый раз – из уст иронически насвистывающего Писателя в «Сталкере» (персонажи движутся по Зоне вслед за посланной вперед гайкой). Здесь музыкальный фрагмент выполняет травестийную знаковую функцию, что подчеркивается не только «сниженным» через свист интонированием, но и отсутствием синхронной визуальной коннотации музыкального материала (что весьма для Тарковского нехарактерно). Следовательно, музыкальная цитата работает как знак-индекс (в терминологии Ч. Пирса) и несет исключительно ситуативную нагрузку (аллюзия на еван-

гельские события подкрепляется в фильме и другими подобными, уже зрительными, отсылками – например, в сцене сна героев в Зоне явно просматривается связь с сюжетом в Гефсиманском саду со спящими Петром и братьями Зеведеевыми).

В соответствии со своей семиотической функцией фрагмент Арии предстает как жанровый и стилистический гибрид (этапы травестирования темы рассматривались нами в I главе). Однако музыкальный тематизм Арии оказывается легко узнаваемым, что оставляет в сознании зрителя два импульса – реально звучащую структуру и ее оригинальный прототип. Визуальный эквивалент подобному избирательному «прочерчиванию» и расслоению целостного организма музыкальной темы находим в том же кадре. Камера в угловом нижнем ракурсе фиксирует на общем плане зигзагообразные траектории движения Профессора и Писателя: если первый ступает избирательно и осторожно, обходя встречающиеся преграды, то второй движется по тому же пути напролом, «срезая» острые углы.

Итак, в «Сталкере» реальное звучание получает лишь эстетически «сниженный» вариант темы. Подлинные же полифоническая структура и мелодический рисунок “Erbarme dich” остаются «за кадром» физического слухового поля – в не менее реальном музыкальном пространстве, которое так плохо и фрагментарно *считывается* Писателем.

Та же самая пассионная тема становится музыкальным обрамлением «Жертвоприношения» (шв. – “Offret”) Андрея Тарковского[32]. В самом начале картины мы слышим материал в традиционной вокально-инструментальной трактовке (контрапункт альта, солирующей скрипки, пульсирующего basso continuo и партии l’accompagnamento obligato высоких струнных), однако в новом динамическом прочтении. В отличие от равномерного громкостного уровня, обычно присутствующего в храмово-концертном исполнении (в баховской партитуре значится *piano sempre*),

у Тарковского звучание рождается с нулевой отметки, медленно *проступая* из ранее не ощущаемого временно́го измерения – экспонирование темы заменяется имитацией ее *улавливания* (на этот раз представлен не результат, как в «Сталкере», а процесс). Основой здесь становится психоакустический процесс. Физиологически естественно, что при динамике *p* слух сначала начинает фиксировать пульсационную основу Organo e Continuo, и только потом – фактурные, и далее – семантические качества звучания. Музыка буквально переходит из неслышимой протоструктуры в физически явленную звуковую материю. Таким образом, динамическая трансформация исходного материала сразу акцентирует его гештальтовые, музыкально-временны́е свойства.

Воплощение же конкретного режиссерского *слышания* в таких условиях формируется в тесном взаимодействии с визуальной координатой картины. Два проведения баховской темы реализуют разные способы ее *чтения*, выявляющие в каждом случае индивидуальный уровень авторской эмпатии по отношению к используемому музыкальному материалу.

В первом кадре картины музыка взаимодействует с другим произведением классического западноевропейского искусства: «Поклонением волхвов» Леонардо да Винчи. После затемнения титра "*Offret*" возникают пульсационная основа и первые звуки баховской Арии. Операторская трактовка полотна Леонардо откликается на идею *проступания*, *улавливания* иного художественного измерения – изображение возникает постепенно, из затемнения, и экспонирует лишь центральную часть картины. Центром композиции становится миро – один из восточных даров, пророчествующий о Крестной Смерти Христа[33]. Таким образом, возникает режиссерское «указание» относительно *чтения* музыки Баха – посредством изобразительного эквивалента акцентируется начальный, *жертвенный*[34] мотив Арии. В развертывающейся музыкальной структуре отдается предпочтение семиотическому уровню значений. Вероятно, в данном случае это необходимо Тарковскому

для того, чтобы в первые секунды экранного времени нашла емкое выражение именно *идейная* сторона замысла (см. илл. на с. 161).

Так благодаря звуко-зрительному единству в *чтении* баховской темы актуализируется сначала пульсационная основа, затем – взаимодействующий с ней структурно-мелодический аспект, связанный с барочной символикой. Такая последовательность реализует «рождение» барочного хроноса. Процесс визуальной адаптации музыки, в сравнении со случаем цитирования темы в «Сталкере», значительно продвигается – в сторону режиссерского «присвоения» музыкального материала.

Заключение фильма демонстрирует в корне иную ситуацию. Завершающие кадры разнятся с первым уже фактом соединения музыки с визуальным натурным материалом (мы видим поливающего дерево Малыша, едущую на велосипеде Марию...). Характер формирования изображения выявляет новый *ракурс чтения* музыкальной темы. Чередование дальних, снятых с высоты, длин-

ных планов фиксирует *слышание* крупного дыхания музыкальной структуры. Последний план фильма, как и первый, становится концентрацией идеи. Однако их сюжетное родство, очевидное уже в повторении изобразительного мотива вертикального панорамирования по символическому древесному стволу, только оттеняет принципиальную разницу художественных стратегий. Если в первом случае камера скользит по плоской неподвижной поверхности полотна Леонардо, то во втором – совершает медленный взлет-обозрение реального, посаженного на берегу залива Александром и Малышом дерева. Разноуровневое движение в кадре объектов и света, с одной стороны, создает фантастическую картину мерцаний и струений, символически выражающую цветение сухого древа, с другой – зрительно реализует имманентные особенности баховской звуковой ткани. Так сохраняемая в кадре симметрия (центр композиции – ствол дерева) и равномерность его вертикального движения (в противовес горизонтальному – вну-

трикадровому) становятся проекцией неизменного пульсирующего остова Organo e Continuo, общая разноуровневость пространственных перемещений (самого кадра, колышащихся от ветра ветвей, струящихся водных бликов дальнего плана) – наглядным расслоением музыкальной ткани на разнофункциональные линии (голос, скрипка solo, партии basso continuo и l'accompagnamento obligato), постоянное видоизменение рисунка, образуемого ветвями и бликами – визуальным воплощением баховского многовариантного тематического развертывания (см. илл. на с. 162).

Однако подобная синхронистическая интерпретация удивительным образом возвышается над уровнем простой передачи имманентных особенностей конкретной музыкальной структуры, она одновременно представляет собой визуальный аналог некоему обобщенному комплексу выразительных средств, проходящему красной нитью через всю баховскую музыку. М.С. Друскин приводит рассматриваемый комплекс в списке *аффектов*, характерных для пассионов композитора. Типичный сюжетный срез его применения – оплакивание Христа, в котором *миро*, в соединении со слезами сопереживающих душ, образует, по выражению ученого, «то, что течет, капает, истекает, плывет...». Это одна из центральных эмоций Matthäuspassion, опирающаяся на характерный выразительный *слезный* комплекс и рождающая «представление о мерном плеске волн, о покачивающейся глади воды». По мнению исследователя, используемые для ее реализации выразительные средства «граничат у Баха с выражением высшего покоя, блаженства...»[35].

Для нас здесь особенно интересны визуальные водные ассоциации, уводящие от чистоты эмоционального *аффекта*, – однако возводимые ученым в план духовного переживания. Дело в том, что в данном случае речь может идти не только о многократном использовании Бахом различных вариантов *слезных* интонаций и типизированных аффектирующих средств, но и о симптоматичном процессе «сокрытия знака», также присущем его музыке.

У ряда исследователей встречаем развитие идеи исторической трансформации изначально внемузыкального смыслового слоя музыки во внутренний, связанный с имманентными принципами развития звукового материала[36]. В отношении же музыки И.-С. Баха можно говорить о персональном, авторском действии этого принципа. За счет погружения музыкальных фигур в нерасчленимый интонационный ток музыки стиль композитора переходит от преобладающей знаковости к имманентной выразительности музыкальных структур. Этим и объясняется соединение в сознании баховских реципиентов психического *слезного* модуса с визуальной конкретностью и, одновременно, ассоциативной емкостью образа текущей водной глади (включающего и пресловутое "Bach" – «ручей») – композитор помещает изобразительный символ *капающих, текущих слез* в некий обобщенный и вместе с тем уникальный *эмоциональный мир* музыки, «не совпадающий с миром жизненных эмоций»[37]. Составной частью этого *мира* (в особой генетической связи с понятием Gesamtaffekt[38]) становится и *аффект смерти,* чему способствует использование остинатного баса (в данном случае – повторяющихся триолей basso continuo, в партии струнных басов артикулированных pizzicato).

Излишне комментировать уникальную смысловую адекватность подобной, созданной звуками, духовной реальности последним кадрам кинорежиссера Андрея Тарковского. Как было показано, в финальном плане «Жертвоприношения» мастер создает «созвучную» музыкальной структуре визуальную конструкцию, в которой важнейшим параметром становится полимерная ритмическая структура с опорой на «осевой» тип движения. Таким способом, в противовес чисто семиотической интерпретации, акцентируется соединение знаковой основы *отсчитывающих* басов continuo с общей текучей ритмической структурой музыки. Кроме того, совокупный аффект оказывается связанным и с драматургической функцией музыкальной реминисценции. *Интуитивная семантическая память* воспринимающего музыку зрителя соот-

носит визуальные движущиеся линии и формы с *жертвенным* смыслом звуковой структуры Баха, «проанализированной» в начале картины. Перед нами уникальное *прочтение* музыкального фрагмента, транслирующее стилистическую трансформацию, присущую музыке лейпцигского гения – если уровень композиторского сознания Баха позволил ему внутри собственного творчества произвести «процесс превращения осознанного значения в интуитивно постигаемое свойство»[39], то музыкантский уровень кинематографиста Тарковского позволил последнему интуитивно интерпретировать этот процесс.

Гипертрофированное умножение зрительных форм (водные струи) создает в режиссерской версии высшую точку плотности барочного течения времени с характерным для него сочетанием пульсации и энергии мелодического образования. Возникает полное режиссерское «вчувствование» в музыкальный текст как становящуюся смысловую структуру.

Так, в течение трех моментов *чтения* баховской “Erbarme dich” в метафильме Тарковского «механическое» семиотическое использование музыки («Сталкер») сначала сменяется «адаптацией» знаковости визуальным слоем картины (диалог с символикой полотна Леонардо), а затем наконец достигает уровня воплощения имманентной структуры и стилистической уникальности музыкального материала в выразительной аудиовизуальной конструкции.

HENRY PURCELL
The Indian Queen. Fourth act tune

Fourth act tune представляет собой curtain music («музыку занавеса»), предназначенную для звучания между IV и V актами семи-оперы[40] Генри Перселла “The Indian Queen” («Индейская королева», 1695)[41]. Пьеса инструментально варьирует предшествующую арию (song) Орации “They tell us that your mighty powers” («Говорят, что ваши могущественные высшие силы») (IV акт). Симптоматично, что избранная Тарковским музыка реализует эпицентр драматических эмоций оперы – ария предваряет финальный акт жертвоприношения языческим богам и заключает в себе предсмертное моление-размышление героини о чувстве к гибнущему вместе с ней возлюбленному[42]. Не случайно и музыкальный тематизм содержит глубокие сакральные ассоциации, созвучные создаваемому режиссером художественному миру. Так, основная тема сочетает в себе жанровый элемент (связь с английской придворной танцевальной культурой) с мелодическим остовом лютеранского Magnificat (“Der Lobgesang der Maria”, «Хвалебная песнь Марии»[43] – не забудем об имени главной героини «Зеркала»), а ее квартсекстаккордовая основа вновь вводит в метафильм Тарковского барочный символ *жертвы*. Острота чувства усиливается через мелодическую связь с протестантским вариантом 129-го Псалма (“Aus tiefer Not schrei ich zu dir”, «Из бездны к Тебе взываю»[44]) – восходящие трихордовые мотивы, завершаемые *слезной* ниспадающей интонацией, имитируют тяжелое движение страдающей души. Используемые Перселлом в ритмически ускоренном варианте, они трансформируются в подобие ликующих фигур *вознесения*, в результате чего достигается довольно сложный Gesamtaffekt, наиболее точно, пожалуй, вербально сфокусированный в озвучиваемом слове “passion” (пятая строка текста арии, начало третьей части формы) (см. илл. на с. 167).

H.Purcell The Indian Queen. Fourth Act Tune.

1 Violin.
2 Violin.
Viola.
Bass.

Состояние тихого самоуглубления как нельзя лучше соответствует сцене в доме Матвея Ивановича Иванова, где Алеша остается в пустой полутемной комнате один на один с зеркалом. Самоанализ – как ключевой момент арии – становится выражением и внутреннего состояния героя. В драматургии трехчастной музыкальной формы при помощи изобразительных средств подчеркивается сквозное развитие аффекта. Практически до начала повторного звучания первой части основным композиционным приемом остается «изучающее» укрупнение плана Алеши – сначала наездом на зеркало в диагональной композиции, снятой по принципу «восьмерки», затем – с «обратной точки», с долгой остановкой на лице (демонстрируются варианты самонаблюдения).

На грани музыкальных разделов (перед репризой первой части), в момент большей открытости чувства (“My love shall like

a

b

c

yours still be constant and pure”) изобразительный самоанализ приобретает символические формы. Вертикальное панорамирование по горящим углям и зеркалу, в котором мы видим мутное, окруженное огнем отражение детского лица, откликается на идею *жертвы* (огонь в сочетании с «утерянным» детским ликом). Так возвращение к исходной мысли (в музыке – реприза) совершается через мгновенную остановку во времени: обратный скачок в детство (изображение) и паузу (в звучании) (см. цв. илл. 7 a–b). План с девочкой у печки, сопровождающий повтор первой части Tune, конкретизирует содержание мыслей Алеши (изображение, возникающее по мере медленного закрытия зеркальной дверцы шкафа и исчезающее при резком обратном движении, маркируется таким способом как субъективная реальность мальчика). С заключительным взятием тоники синхронизируется крупный план прикрывающей огонь детской руки. Это изображение, с одной стороны, возвращает нас в объективный мир (является фрагментацией предыдущего плана с девочкой, только в зеркальном, «здешнем» ракурсе), с другой, напротив, приобщает к символической реальности произведения искусства. Кадр «цитирует» характерную, организованную рисующим светом, сюжетную деталь «вечерних сцен» Ж. де Латура на тему детства Христа и Марии[45].

В момент непосредственной синхронизации музыка Tune интерпретируется режиссером при помощи различных методов

d

e

семиотического, знакового усиления содержания. Благодаря визуальной конкретике актуализируются музыкальные смыслы, связанные с вокальным вариантом звучания (любовной тематикой арии). Между тем в фильме Тарковского существует еще один уровень *чтения* Tune Перселла – его немое визуальное постзвучание, вбирающее в себя глубинную структурную основу музыки. Здесь в фильм проникают ситуативные смыслы, связанные с положением инструментального эпизода в опере. Если у Перселла Fourth act tune образует инструментальный «отзвук» предшествовавшей арии Орации, то в фильме немая сцена в темной комнате вытекает из звуко-зрительного фрагмента на музыку инструментального номера. Заметим, что режиссер специально маркирует момент исчезновения света. Керосиновая лампа, крупно снятая с движения ручной камерой, несколько раз вспыхивает и гаснет, словно нацеливая нас занять позицию зрителя во внутреннем «театре» персонажа (в качестве маркеров сновидческой или иллюзорной реальности выступает и звук водных капель). Так в фильме возникает своеобразный кинематографический вариант ситуации curtain music – гаснущий свет выполняет семиотическую функцию опущенного занавеса (см. цв. илл. 7, c–d).

Следующий далее план фиксирует события, происходящие где-то в невидимом для Алеши пространстве дома: Докторша примеряет у зеркала принесенные Матерью сережки. Мизансце-

на в полутемной комнате удивительным образом соответствует структурной основе только что отзвучавшей act-tune.

Тарковский в «Зеркале» в очередной раз прибегает к музыкальному формотворчеству – трансформирует перселловскую простую трехчастную форму в da capo, прибавляя к целостной структуре точное повторение первой части (на ее протяжении мы и наблюдаем «зазеркальную» реальность воображения героя). Кадр примерки сережек воспроизводит этот принцип на визуальном уровне: медленный проезд камеры фиксирует в зеркале крупные планы Докторши, Матери и затем снова Докторши. Изображение, продолжающее квазиживописную смысловую линию латуровского кадра, дается на темном фоне, при слабом боковом освещении. Структурную завершенность мизансцене придает работа с оптикой: план начинается и заканчивается нерезким изображением Докторши, которая (в начале) входит и (в конце) выходит из фокуса и кадра. Осью (центром) движущейся композиции оказывается неподвижно стоящая Мать (Мария) – персонаж из глубинного слоя сознания мальчика (см. илл. а–е на с. 168–169).

GIOVANNI PERGOLESI
Stabat Mater per soprano, alto, archi e continuo
№ 12, Largo

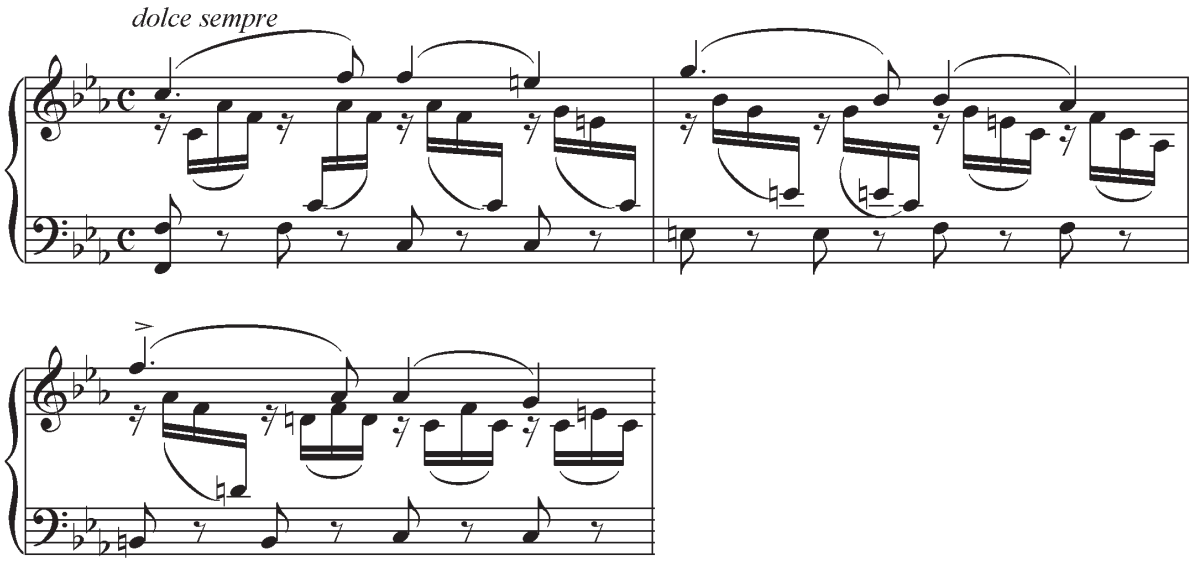
В «Зеркале» Тарковский использует заключительную молитву-ламентацию из барочного Stabat Mater (1735) Дж. Перголези. Словесный источник гласит: “Quando corpus morietur, fac ut animae donetur paradisi gloria. Amen” («Когда тело мое умрет, дай тогда душе моей славу рая. Аминь»). Визуальный контрапункт к инструментальному вступлению, первой строфе и половине второй (выразительно варьирующей первую с тем же текстом) уникально соответствует фазам индивидуальной композиторской интерпретации старинного католического гимна – движению от интимной эмоциональности к аффективному сакрализованному переживанию. Развитие молитвенного состояния парадоксально выражается у Тарковского через исторические кинодокументы и репродуцированные произведения живописи. И то, и другое проецирует сферу личной памяти Матери и Автора-сына и оказывается для режиссера звеньями, равномасштабными литургическому песнопению.

Интерпретация семи тактов инструментальной «заставки» “Quando corpus” (исполняет струнный квартет) свободно сопряжена с семью черно-белыми планами хроники запуска первого советского стратостата («СССР–1», 1933 г.). Изображения парящих в небе воздушных шаров многоуровнево диалогизируют с музыкальным фрагментом. Уже своим сюжетным содержанием они откликаются на заложенную в молитве идею противопоставления души и тела (кроме буквального запечатления полета, кадры несут в себе ассоциативную нагрузку, напоминая об историческом факте трагической гибели в 1934 году экипажа второго советского стратостата «Осоавиахим–1»). Более того, после длительных колебаний режиссер не случайно останавливает свой выбор именно на таком звуко-зрительном сочетании, где в качестве визуально-

го эквивалента музыке Перголези выступает изображение движущихся воздушных пространств[46]. Дело в том, что главный содержательный импульс Stabat Mater итальянского композитора в целом, и Largo в частности, составляет эмоциональный аффект *воздыхания* о судьбах Богоматери и Христа, символически воплощенный в специфическом выразительном комплексе, связанном с имитацией физиологического акта дыхания. Так, скрипичная мелодия вступления имеет в своей основе развитие символической интонации *вздоха* (широкие скачки, завершаемые *слезной* ниспадающей секундой) и строится в соответствии с волновым принципом. Гомофонный же тип изложения с повисающей в верхнем регистре мелодией, *воздушной* вращающейся гармонической фигурацией и легкими «отталкивающимися» басами создает некий объемный смысловой комплекс, объединяющий эмоциональную и квазивизуальную стороны музыки (см. илл. на с. 173). Он являет собой полную структурную аналогию мизансцене кинокадров, посвященных запуску стратостатов. В седьмом плане хроники, например, описанной фактурной формуле соответствует снятый в нижнем ракурсе (бас) взлетающий большой стратостат (мелодия), обвиваемый траекторией движения маленькой крутящейся вокруг своей оси гондолы (фигурация). Трактовка движущегося воздушного пространства как доминанты кинокадра порождает уникальную структурную слитность движущейся визуальной картины с музыкой.

Началу вокального раздела соответствует монтажный переход на хронику триумфальной встречи челюскинцев на улице Горького (1934 г.). Естественно, меняются само содержание кадра, ракурс (невысокий верхний), движение теперь включает в себя и саму точку съемки. Однако внутрикадровое перемещение воздушных потоков продолжает композиционный принцип предшествующих планов со стратостатами. Диагональному движению машины с героем и самого кадра из глубины композиции противостоит встречное парение белого «снега» листовок. Направление падения сверху

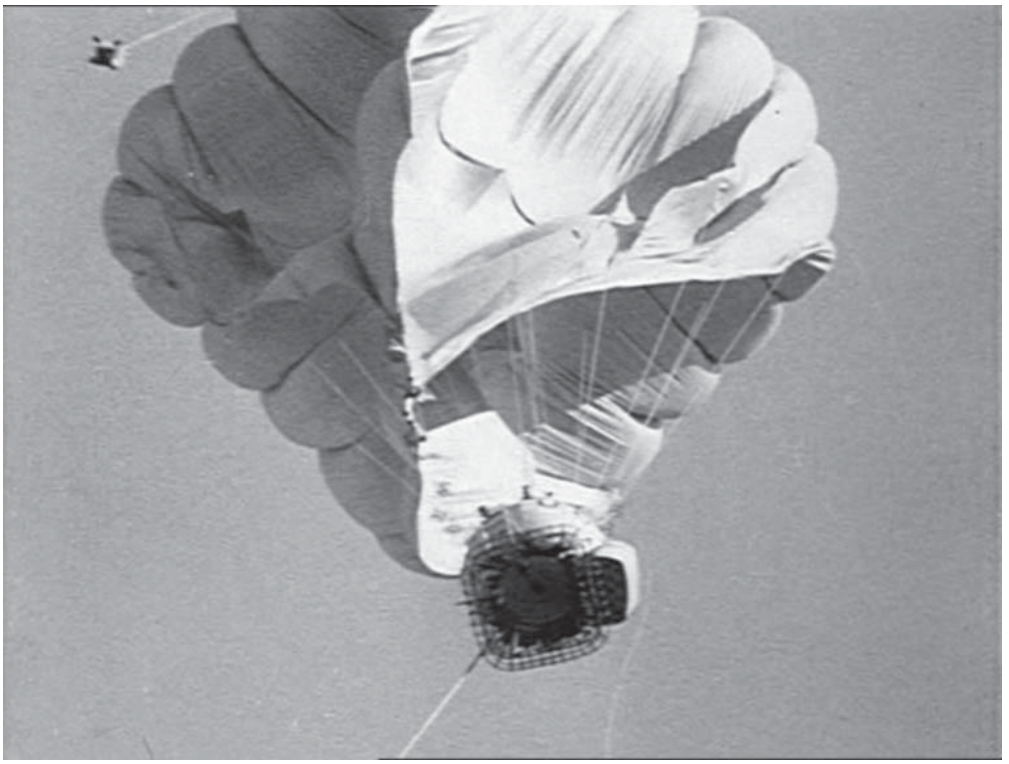
G.Pergolesi Stabat Mater, № 12, Largo.



вниз подчеркивает нисходящие *слезные* завершения мелодических *вздохов* вокальной мелодии. Благодаря такой изобразительно-семантической синхронизации ключевой эмоцией интерпретируемых Тарковским хроникальных кадров становится заложенный в символическом языке звуков мотив страдания и связанного с ним душевного очищения (см. илл. a–b на с. 174).

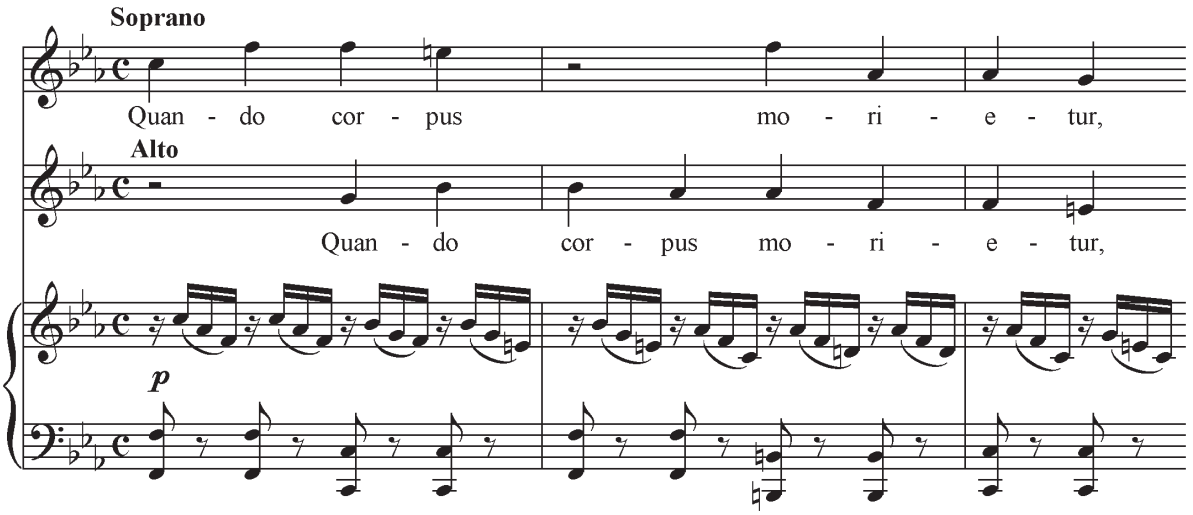
Далее визуальное толкование музыкального содержания осуществляется посредством аналогий с живописными работами – Игнат листает старый иллюстрированный фолиант Акима Волынского «Леонардо да Винчи»[47]. Теперь музыкальные аффекты прочитываются в непосредственной связи с текстовой основой и логикой развития вокальных голосов. Возьмем хотя бы имитационное проведение в вокальных партиях *слезной* ниспадающей секунды (составной части мотива *вздоха*) на слове “corpus” («тело»): в момент повтора интонации у альта партия сопрано паузирует, музыкально-символически предвосхищая синхронное пропевание “morietur” («умрет») (*tmesis,* остановка в звучании, в контексте музыкальной культуры начала XVIII века выражает эмоцию

a



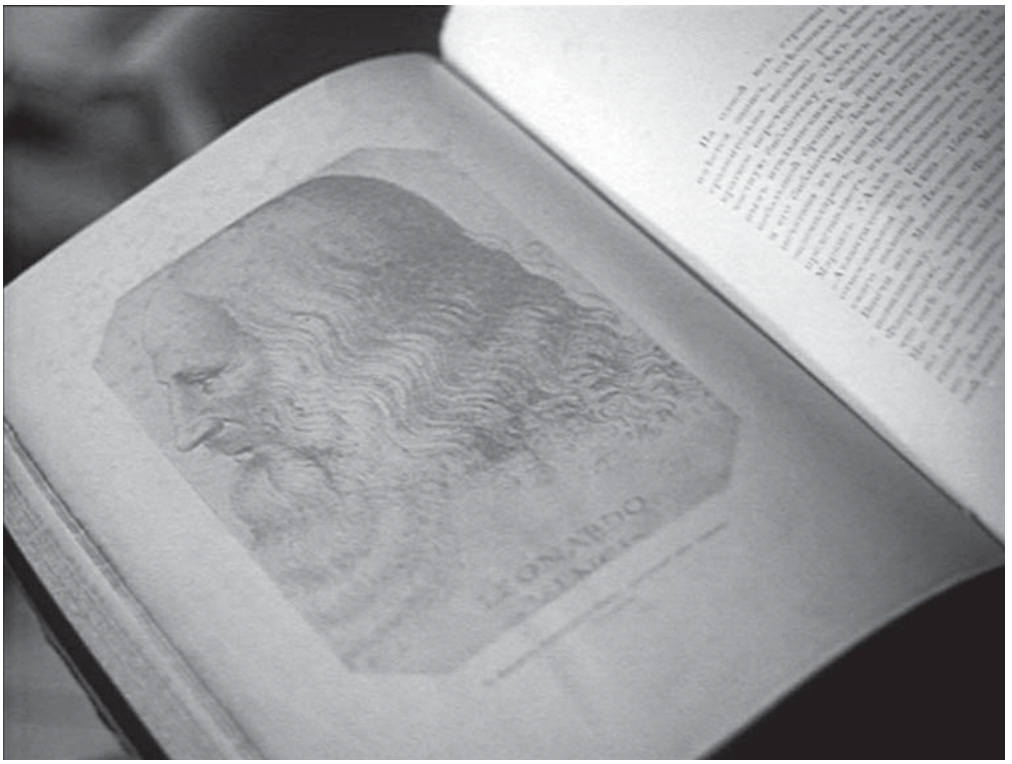
b

G.Pergolesi Stabat Mater, № 12, Largo.



смертельного ужаса). Вероятно, дабы подчеркнуть именно эту суммарность эмоционального аффекта, связанную с музыкальным «опережением» смысла словесной фразы, Тарковский помещает в кадр знаменитый «Автопортрет» Леонардо (далее *слезное* интонирование всякий раз контрапунктически соединяется с изображениями телесных объектов из того же фолианта) (см. илл. на с. 176). Углубленный уровень аффективного восприятия *смерти* достигается через параллель между выразительными системами двух художников, в чьем творчестве метафизика соседствует с чувственными нюансами и деталями.

Далее в развитии *скорбного* комплекса у Перголези происходит углубление как драматического, так и сакрального уровней переживаемого состояния. В противоположность первой строфе, вторая уже строится на сквозном применении в вокальных партиях широких нисходящих (символы *усталости* и *смерти*) и «жестковатых» хроматических ходов (*passus duriusculus* – выражение *Страстей*). В трактовке словесного текста акцент смещается на слово “morietur”. Оно помещается в подобие временно́й лакуны, созданной уже не буквальной остановкой естественного течения мелодии



и текста, а приемом звуковой символизации. Эффект временно́го застывания возникает как следствие использования эллиптических гармонических последований на органном пункте (особый вариант риторической фигуры extensio[48]) (см. илл. на с. 177). Метафорическая пятитактовая остановка хроноса заполняется реальным последованием тонов и киноизображений, несущих в себе необыкновенно концентрированную сакральную семантику. В звуковом ряду это сцепление хроматических ходов с фигурой «креста» (b – as – h – b – a – as – g), в визуальном – фрагментарные этюды человеческих рук на черном фоне, «кинематографически» раскладывающие движение человеческой мольбы (эскиз к «Поклонению волхвов» Лоренцо ди Креди). И то и другое содержит в себе библейскую семантику крестных мук, воплощающую вектор углубления сакральных переживаний в опусе Тарковского-Перголези (см. илл. на с. 178).

Симптоматично также, что сюжетный контекст сцены переводит окончание аудиовизуального опуса в обыденную ситуацию

G.Pergolesi Stabat Mater, № 12, Largo.

Soprano

Quan - do cor - pus mo - -

Alto

Quan - do cor - - pus mo - -

smorzando

ri - - e - - tur, fac ut

ri - - e - - tur, fac ut

smorzando

a - ni - mae do - ne - tur

a - ni - mae do - ne - tur

прощания сына с матерью (Игнат и Наталья). План с М. Тереховой, надевающей обувь, все еще продолжает синхронизироваться с временно́й «лакуной» музыкального текста Перголези, что символически выводит душевные страдания героев фильма на экзистенциальный уровень.

Таким образом, в трактовке Largo Перголези переключение из личностного (близкого светски-оперному) плана переживаний в более глубинный, сакральный, оказывается для Тарковского ведущим мотивом драматургической организации визуального ряда.

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphony N 9 in d, Op. 125
IV. Presto

Тема рефрена. Бетховенская тема на текст Ф. Шиллера из оды “An die Freude” («К радости») “Freude, schöner Götterfunken” («Радость, прекрасная Божья искра») звучит в метафильме Тарковского дважды: в «Сталкере» и «Ностальгии».

В «Сталкере» это последний кадр картины, завершающий ее эпилог, то есть последний из череды встроенных друг в друга кадансов фильма.

В соответствии с общей стилистикой картины одним из используемых режиссером звуковых типов становится нарочито подаваемый гибрид музыки-шума. Общепринятые классические шедевры, присутствующие в его составе, выступают в качестве компонента звукового образа, художественно интерпретирующего индустриальный мир[49]. Контрапунктирующие же им шумы намекают на реальные (негативные) аспекты существования музыкальных смыслов внутри современной культуры. Такие контрапункты всегда создают в фильме модально неоднозначную ситуацию: остается открытым вопрос внешней / внутренней модальности музыкальной составляющей: «шлягеры» воспроизводятся всегда только в частотном варианте радиотрансляции (ограниченный диапазон и помехи – свойства звучания, намекающие на расположение источника «внутри» кадра, в «объективной» реальности), однако пространственная локализация звука при этом остается загадкой, так же как и непременная синхронизация с индустриальным шумом...

Семиотическая трактовка музыки здесь на первом плане. Так, в рассматриваемом эпизоде из «Сталкера» бетховенский рефрен дается как часть шума проезжающего поезда. В кадре мы видим дочку Сталкера, прилегшую на трясущийся от вибрации железнодорожных путей стол. Плавающее сопряжение пульсирующей

основы музыки и полифонического ритма стука колес (изобразительно реализованного в потрясывании всего внутрикадрового пространства) выявляет необычный, стохастический[50] аспект в слышании опуса Бетховена. Совпадения музыкальной и механической (звучащей и визуальной) пульсаций создают ритмически усиленные доли, вычленяющие из поэтического контекста фрагмента словесные точки “Himmlische, dein Heiligtum” («Небесная, твое святилище»), “alle Menschen werden Brüder” («все люди станут братьями»). Медленное укрупнение плана девочки подготавливает акт телекинеза (перемещающиеся предметы). Так сочетание звуковых и визуальных компонентов воспроизводит в кадре специфический мистический акт. Возникает новый вариант «избирательного» чтения музыки, где технизирующая составляющая (шум поезда) становится участницей сложноорганизованного экзистенциального «озарения».

В «Ностальгии» в сцене самосожжения Доменико на конной статуе Марка Аврелия подобными индикаторами становятся прерывающий музыку Бетховена «въезд» магнитной пленки и крик падающего со статуи горящего героя (здесь акцентируется то же самое слово “Brüder”!). Однако на этом интерпретация шиллеровско-бетховенского рефрена не заканчивается. Музыкальный эпизод имеет в фильме режиссера синхронную визуальную структуру. Она развивается в соответствии с функционально-драматургическим осмыслением разделов музыкальной формы. Не случайно для интерпретации акта самосожжения (индивидуального свершения) Тарковский выбирает музыку Бетховена, написанную в динамико-драматической классицистской парадигме. Для режиссера оказывается чрезвычайно важным совпадение в музыкальном и визуально-сюжетном рядах картины функционального последования предыктового и иктового этапов действия.

Предикт организуется в фильме двумя способами: сюжетно-предметным и визуально-композиционным. Эффект ожидания

a

TATVAM AENEAM
M·ANTONINO PIO ET
AM VARIIS DEIN
XTO IIII PONT
EPOSITA
NSV ERET PATRIA
NTA RESTITVERE
AREAM CAPITOLIN
AVIT

b

c

d

создается с помощью визуальных знаков (несрабатывающая зажигалка отыгрывается дважды – в отдельном крупном плане и в кадре с дублером-сумасшедшим, копирующим действия Доменико), а также благодаря проекции музыкальной фактуры на композицию кадра (лестница Campidolio с поднимающейся по ней Эуджением). Съемка с крана, совершающего медленный наезд (как бы «с точки зрения» всматривающегося сверху Доменико), соответствует особенностям бетховенской партитуры (педаль fis у валторн – высшая высотная точка в этом фрагменте). На дальнем плане, следуя изгибу дороги, проезжают автомобили – трансформированные в визуальную сферу повторяющиеся терцовые зовы гобоев и фаготов. Благодаря музыкальному сопровождению обычная предметная композиция становится слепком предсмертного эмоционального переживания Доменико.

Начало же рефрена “Freude, schöner Götterfunken” (икт) – скандируемая хором и духовыми восходящая терция – сопровождается падением героя со своего «пьедестала». Это видимое несоответствие направлений движения внутри музыкального и визуального рядов на деле оказывается воплощением противоречивой композиторской трактовки шиллеровского текста (у Бетховена восходящему движению хоровой темы контрапунктирует противоположно направленный бег струнных). Здесь изображение снова переходит в сферу семиотического, знакового комментирования музыки (см. илл. a–d на с. 181–182)

Adagio ma non troppo, ma divoto. Доменико ставит пластинку с медленным эпизодом на текст “Ihr stürzt nieder, Millionen?” («Вы простерлись ниц, миллионы?») из финала 9-й симфонии Бетховена. Мистика бетховенского взывания к Божеству предвосхищается немым (музыка еще отсутствует) визуальным фрагментом. Кадр, идентифицирующийся с ви́дением входящего в дом Доменико Горчакова, организован пролетом камеры (на кране) над фантастическим пейзажем, напоминающим макро-

космы Леонардо да Винчи. Объединение в нем микро- и макромиров (созданные человеком мини-«реки» и «холмы» – и нерукотворные горы за окном) заранее создает повышенный объем обозреваемого пространства, столь созвучный бетховенскому музыкальному «трансу».

Сам момент звучания заключается Тарковским внутрь непрерывно развивающегося плана. Камера исследует обстановку жилища Доменико с точки зрения вошедшего Горчакова. Плавное медленное панорамирование по стенам вторит поступенному восходящему движению мелодии, а возникновение в кадре новых объектов – постепенному тембровому обогащению фактуры бетховенского Adagio. Возникает аналогия на уровне организации звуковой и визуальной тканей фильма.

Интерьер дома и выстроенная режиссером мизансцена дают богатый материал для семиотической интерпретации связей музыки со словесно-текстовой основой. Так, ступенчатое ниспадание мелодии (хор, деревянные духовые и альт) на септиму (“stürzt nieder”, «простерлись ниц») сопровождается визуальным знаком: в кадре мы видим прислоненную к стене лестницу, вызывающую противоречивые ассоциации – это и лестница Иакова (путь к Богу), и лестница как инструмент Страстей Господних (фигурирует как в Воздвижении Креста, так и в Снятии с Креста).

Декламационный призыв хора “Ahnest du den Schöpfer, Welt?” («Видишь ты Творца, мир?») сопровождается остановкой движения кадра на фигуре Горчакова, смотрящего в зеркало. Непосредственное обращение в словесном тексте к человечеству (“Welt”, «мир») в партитуре отмечено кульминацией мелодического восхождения (“ff”) и решительным прорастанием гармонии мажорной субдоминанты. Такой поворот музыкальных событий тут же сказывается на мизансцене кадра – Горчаков разворачивается на камеру, как бы вопрошая зрителя. Дальнейшее скандирование “Such’ ihn über’m Sternenzelt” («Ищи Его выше звездного шатра») претворяется в укрупняющем фигуру персо-

a

b

c

d

нажа «поиске» съемочного аппарата (наезд) – продолжает свое развитие характерная идея единства макро- и микромиров (см. илл. a–d на с. 185–186).

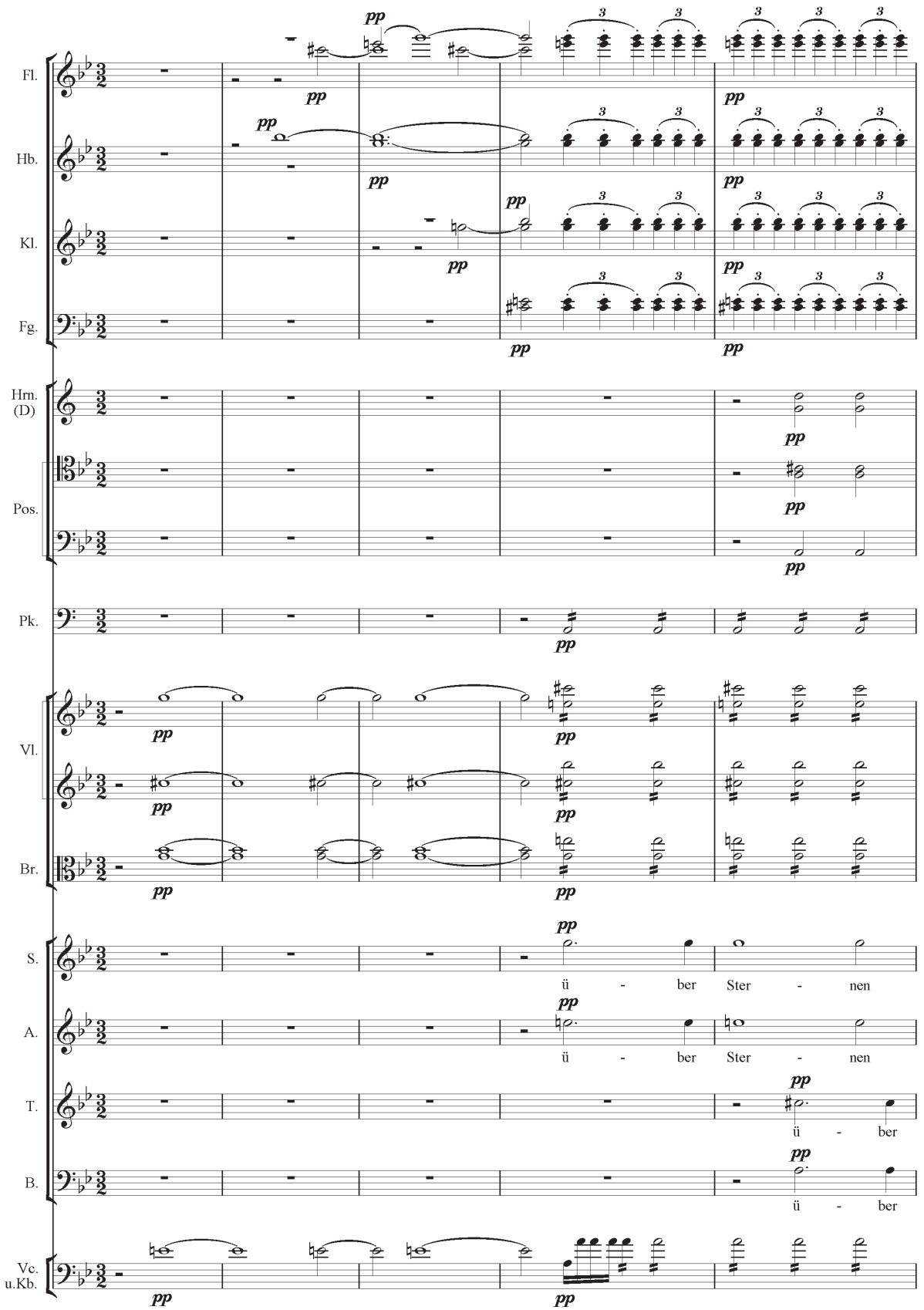
Следующее затем двукратное озвучивание шиллеровской строки “Über Sternen muß Er wohnen” («Над звездами должен Он жить») представляет собой композиторскую попытку услышать музыку сфер своего времени. Для музыканта эпохи классицизма она, как и в античное время, оказывается напрямую связанной со сложной организацией космического времени. А музыкальный хронос в подобной ситуации всецело зависит от гармонического развития. В этом смысле в бетховенском опусе (в контексте типичных для мажоро-минорной системы функциональных гармонических отношений) можно зафиксировать случай чрезвычайный – гармония двойной доминанты в виде нонаккорда удерживается в течение восьми тактов. Происходит практически полное стирание тяготений неустойчивых звуков в устойчивые, функциональность замещается самоценным пребыванием внутри новой системы – созвучия /a – cis – e – g – b/. Создается эффект перехода из времени, организованного логикой человеческой драмы, в некий *иной,* объективный космический хронос (соответственно происходит смена драматизирующего *ff* мистическим *pp sempre*) (см. с. 188–189).

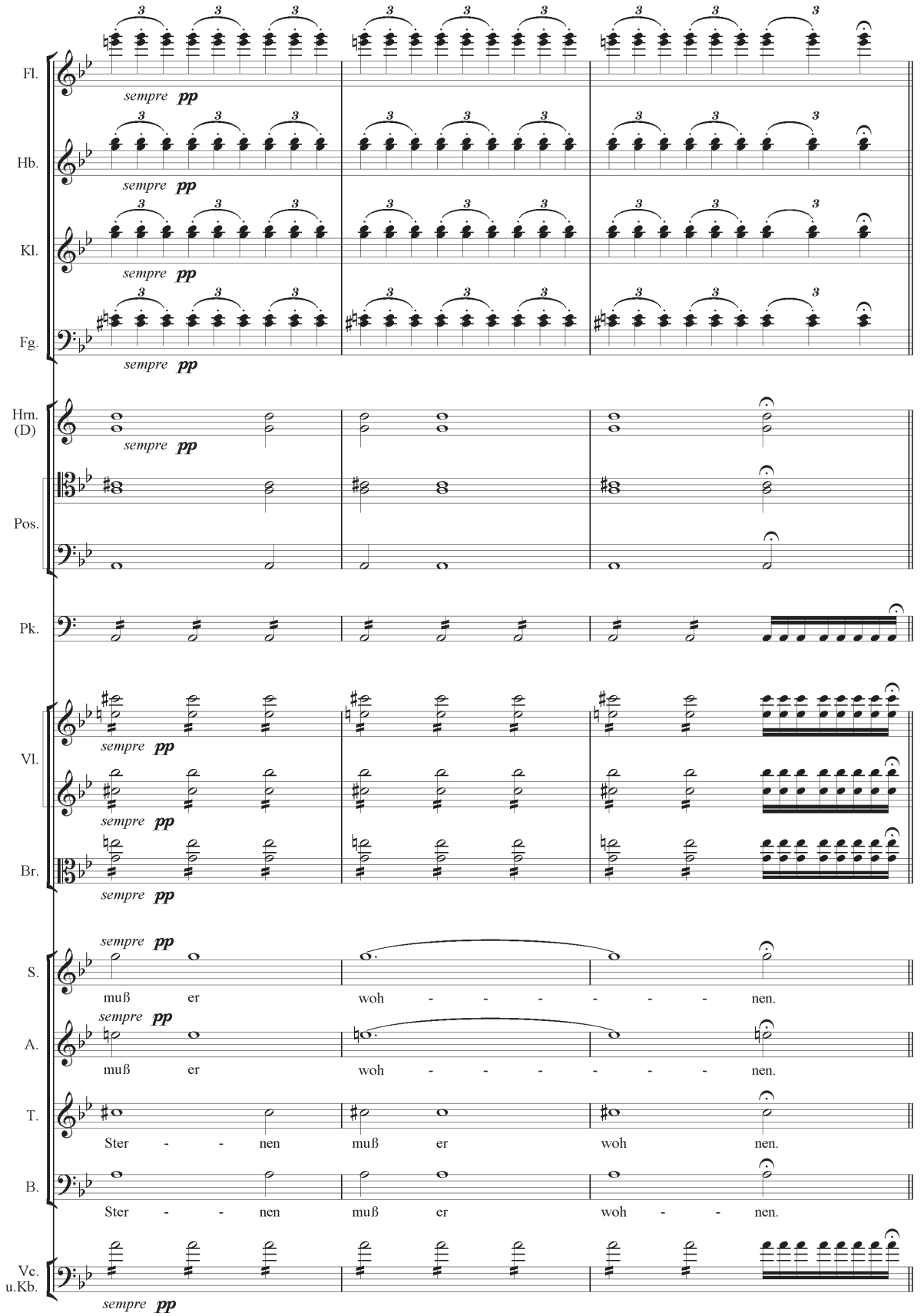
Тарковский визуально маркирует этот момент «уходом в себя» стоящего перед зеркалом героя, который кидает взгляд в сторону (камера начинает панорамировать по направлению взгляда). «Сферическое» музыкальное время «включается» в момент полифонического расслоения оркестровой фактуры на несколько тембровых линий, пульсирующих на неизменных высотах с различными временными интервалами (шестнадцатые доли у струнных и литавр, четвертные триоли у деревянных духовых и усиленный медью канон хоровых партий, изложенный половинными и целыми нотами). У Тарковского соответствующая часть кадра насыщается всевозможной «мертвой на-

L.van Beethoven

Sinfonie № 9, Op.125

Adagio ma non troppo, ma divoto.




Fl.
sempre pp
Hb.
sempre pp
Kl.
sempre pp
Fg.
sempre pp
Hrn. (D)
sempre pp
Pos.
Pk.
Vl.
sempre pp
sempre pp
Br.
sempre pp
S.
sempre pp
muß er woh - - - - - - nen.
A.
sempre pp
muß er woh - - - - - - nen.
T.
Ster - - nen muß er woh nen.
B.
Ster - - nen muß er woh - - nen.
Vc. u.Kb.
sempre pp

a

b

турой» (nature morte): атрибутами культуры (книга), науки (колба), природы (сухие цветы) и человеческой жизни (фото в рамке, часы, осыпающаяся штукатурка стен) – все указывает именно на временно́й аспект *чтения* музыки. Однако семиотический уровень здесь не единственный. Перемещение рамок кадра минует обычную логику трехмерного континуума. «Расслоение» музыкального времени синхронизируется с метафорически воспроизведенным на экране переходом Горчакова в мистически-трансформированное пространство. Камера меняет тип движения с панорамирования на еще более замедленный проезд (в кадре – крупный план содержимого полки Доменико). Медленная медитация плана необъяснимым образом запечатлевает троекратное появление фигуры Горчакова (одно – в зеркале и два – реальных). Таким способом создается целостная пространственно-временна́я конструкция, отражающая некую сверхреальность. Визуальная трансляция здесь выражает не эстетический, а мистический аспект музыкального содержания, вызывающий в сознании слушателя трансформацию пространственных ощущений (см. илл. a–c на с. 190–191).

с

Вероятно, предваряющий сцену кадр с рукотворным пейзажем, увиденным словно из космоса, в своем развитии предвосхищает аудиовизуальную драматургию Adagio ma non troppo, ma divoto: подробное изучение камерой искусственного географического рельефа завершается буквальным переходом в «горний мир».

GIUSEPPE VERDI
Requiem
№ 1. Requiem

Первый случай использования фрагмента из «Реквиема» Верди (два начальных кадра «Ностальгии») демонстрирует семиотический уровень взаимодействия звучащей материи и изображения.

Музыкальная форма Верди складывается в соответствии с индивидуальной композиторской трактовкой разделов заупокойной мессы. Нас интересуют прежде всего две начальные строки первой (главной) части «Реквиема», интерпретируемые композитором и используемые режиссером:

Requiem æternam dona eis, Domine,
Et lux perpetua luceat eis!
(Покой вечный даруй им, Господи,
И свет вечный да воссияет им!)

Являясь художником романтической эпохи, Верди трактует текст «Реквиема» в психологической и изобразительной парадигмах. Так, для него оказывается чрезвычайно важным наделить самостоятельными синтаксическими структурами эмоциональные ламентации “dona eis” и звуковую картину “Et lux perpetua”. Вторая строка «Реквиема» (“Et lux perpetua luceat eis”) оформляется в относительно независимую музыкальную форму – период. Ее вербальное содержание интерпретируется с привлечением комплекса эмоционально-выразительных и музыкально-живописующих средств. Лирическая тема вокального происхождения у струнных дается неожиданным гармоническим сопоставлением (замена ожидаемого минора одноименным мажором), после резкого усиления звучности – на *ppp* и dolcissimo, что способствует созданию светового эффекта, сопряженного с временн*ы*м зависанием.

В кинематографическом же варианте музыкальный фрагмент трактуется в первую очередь исходя из риторики музыкальной формы и, таким образом, представляет собой в некотором смысле парадоксальный случай знаковой интерпретации *светового* фрагмента текста. Вердиевское расширенное кадансирование в конце периода (пятикратное, образующее динамическую волну у струнных и хора, “luceat eis”) режиссер синхронизирует с медленным затемнением (эффект смерти) изображения и продолжительным паузированием экрана. На изобразительную «поверхность» оказывается выведенным заложенное в музыкальном произведении «противоречие» между смысловым развитием древнего канонического текста и типовой функциональной структурой, являющейся наследницей музыкального формообразования классицистской эпохи (гармоническая формула каданса, символизирующая уход, завершение).

Однако, сколь условно композиторское замыкание формы периода у Верди (далее без перерыва, эллиптическим последованием, вводится “Te decet hymnus”), столь же неожиданным оказывается завершение изобразительно-звуковой синхронизации в фильме: после уведенного в темноту русского пейзажа на экране «из затемнения» возникает итальянский. Конец трактуется одновременно и как новое, иное начало.

Интересно, что ознаменованный «смертью» изображения каданс Верди становится музыкальным «временем» реальной смерти героя в конце картины Тарковского, что придает первой монтажной склейке фильма, помимо уровня философского и культурологического иносказания, еще и статус сюжетной метафоры. Однако в финале картины кадансирование (и смерть Горчакова) визуально комментируется уже светом зажженной героем свечи – на первый план выходит древний смысловой архетип, заложенный втексте «Реквиема». Подобные композиционные рифмы и смысловые парадоксы в очередной раз подтверждают, насколько глубок был уровень присутствия музыкальной составляющей фильма внутри общего замысла режиссера.

Итак, в ритуальном кадре-эпизоде со свечой в конце фильма мы наблюдаем новый вариант прочтения первых двадцати семи тактов «Реквиема». Музыка, возникающая в кульминации прохода Горчакова по бассейну, транслирует экзистенциальный уровень психических и физических ощущений героя. Течение глубинного сюжета фильма смещает в этот момент свое основное русло с визуальной координаты на звуковую.

Эпизод непосредственного звуко-зрительного сопряжения довольно непродолжителен (одна минута экранного времени). Однако с точки зрения субъективного проживания он приобретает гораздо бóльшую, чем в первом случае, длительность – благодаря тому, что визуальный ряд теперь конкретизированно транслирует многослойное событие человеческой смерти.

Музыкальный текст здесь включает в себя ламентации “dona eis” и раздел “Et lux perpetua”. Пять тактов на текст “dona eis” изобразительно интерпретируются режиссером в соответствии с общей драматургической функцией и фактурной пластикой музыкального раздела. Он представляет собой предыктовое построение к более четко структурированному “Et lux perpetua”, о чем свидетельствует использование четырехзвенной секвенции, создающей эффект накопления информационного вакуума перед вступлением *светоносного* раздела. Минималистская организация кадра (крупный план рук Горчакова, медленно подносящих к кромке бассейна зажженную свечу) следует этому инерционному движению: несмотря на панорамирование камеры, композиция со свечой на первом плане практически не меняется. Незначительному варьированию подвергается лишь размытая (не в фокусе) фактура фона, с укрупнением плана приобретающая все большую четкость. Функциональный сдвиг на грани музыкальных разделов знаменуется перестраиванием фактуры, сменой динамики доминантовых гармонических сочетаний на статику терцовых соотношений, что тут же отражается в синхронной остановке движения камеры Дж. Ланчи (цель достигнута: Горчаков ставит свечу).

G. Verdi Requiem, № 1

4 Soli

S.

do - na, do - na e - is, Do - mi - ne,

con espr.

rinf.

Alle

sempre ***ppp***

et lux per - pe - tu - a,

sempre ***ppp***

et lux per - pe - tu - a,

sempre ***ppp***

et lux per - pe - tu - a,

sempre ***ppp***

et lux per - pe - tu - a,

ppp *dolcissimo*

pp

et lux per - pe - tu - a

ppp

lu - ce - at e - is,

ppp

lu - ce - at

pp

et lux per - pe - tu - a

ppp

lu - ce - at e - is.

pp

et lux per - pe - tu - a

ppp

lu - ce - at e - is.

pp

et lux per - pe - tu - a

ppp

lu - ce - at e - is.

pp

p

ppp

Расширенный каданс, завершающий раздел “Et lux perpetua” (в начале картины *прочтенный* как *затемнение* видимого мира), на этот раз приобретает более подробную визуальную коннотацию. Мы наблюдаем монтажную смену двух изображений. Первое (совпадает с взятием тонической гармонии) – крупный план свечи, укрепленной на бортике бассейна (руки Горчакова резко исчезают из кадра, после чего следует медленный наезд). Второй (медленное затухающее движение от тоники к доминанте, так и не завершившееся возвращением) – глубинная композиция «с точки зрения» падающего героя (камера спускается вниз на кране), включающая четыре горизонтальных уровня пространства и движения: на дальнем плане человек стоит на крыльце дома, чуть ближе – другой спускается по лестнице в бассейн, третий бегом приближается на камеру и выбегает из кадра, после чего дальний план уводится в нерезкость, движение камеры меняет направление (начинается проезд вправо), и в кадре возникает крупный план четвертого персонажа, наблюдающего происходящее. Внутри одного кадра модальность изображения трансформируется из индивидуального в*и*дения Горчакова в более нивелированную (полусубъективную) эмпатию нищего собирателя бутылок, практически слившегося с фактурой бассейна. При этом полифоническая структура кадра образует визуальный слепок с хоровой фактуры вердиевского каданса, где четыре голоса (soprani, alti, tenori и bassi) имитационно декламируют «luceat eis», облекаемые «тающим» звучанием главной темы у струнного оркестра – аналогично исчезающей эмпатии Горчакова. Интересно, что у Верди второстепенная позиция хоровых партий (по отношению к оркестровой ткани) на грани разделов заменяется их лидирующей ролью в фугато «Te decet hymnus», подобно тому как в кадре Тарковского постепенно вытесняется эмпатия Горчакова, а субъектами наблюдения и действия становятся случайные персонажи. Все это, вероятно, символизирует качественное изменение состояния сознания главного героя – далее следует череда полусубъективных планов, фиксирующих предсмертное *панорамное*[51] видение Горча-

кова: горящая свеча, русский мальчик с мамой, Горчаков с собакой около русского дома, расположившегося внутри итальянского собора. Полифония звуковых линий нарушает ритм смен мажоро-минорных гармоний и создает свой собственный временно́й ток. Время фабульной *событийности* уступает место времени *литургического созерцания* (см. цв. илл. 13 a–d).

Мы имели возможность увидеть, как четко Тарковский работает со звуковым материалом в отношении граней музыкальной формы Верди – как в случае семиотического *чтения* музыки, так и при глубинно-структурной визуальной трансляции звуковых фрагментов. В результате можно заключить, что одним из важных сопутствующих свойств аудиовизуального континуума режиссера становится комментирование музыкально-исторического процесса «размывания» классицистской упорядоченной структуры в условиях романтического мировидения.

* * *

В качестве итога стоит заметить, что, при всем разнообразии используемых в метафильме Тарковского историко-стилистических «монад», важнейшую роль в квалитативном музыкальном временно́м потоке все же играет барочный тип организации. Вероятно, он оказывается внутренне изоморфным определенному пласту художественной структуры фильмов именно в силу своей необыкновенной событийной уплотненности, связанной с многоуровневостью смыслового становления. Важнейшей для Тарковского оказывается семантика барочных мотивных образований – она занимает одно из ведущих мест внутри режиссерского замысла и, как мы видели, претворяется в непосредственной художественной плоти кинокартин. Не менее влиятельной оказывается и метроритмическая основа музыки, особенно – многоплановая ритмическая регулярность, присущая многим опусам И.-С. Баха (акцент на воплощении этой стороны баховского гения, кстати, присутствует в пианистических интерпретациях Глена Гульда).

Подобный тип структурирования отвечает идее теоцентрического выстраивания художественного универсума на основе единой субстанции, порождающей другие слои. Он оказывается изоморфным художественному хроносу фильмов режиссера с его литургически-созерцательным типом развертывания. Потому интерпретация именно баховской музыки демонстрирует нам наиболее полную синхронизацию музыкального и кинематографического времени. Визуальные фрагменты фильмов, соответствующие звучанию опусов композитора, образуют некое подобие зрительных партитур, в которых определяющую роль играет организация разных уровней движения.

Иные, исторически более поздние, парадигмы (классицистская, романтическая) предполагают драматическое взаимодействие как основу временно́го протекания, что по своей сути чуждо фильмам Тарковского. Однако музыка XIX века звучит в картинах режиссера. Уникальное музыкантское чутье позволило ему выбрать из классико-романтического наследия звуковые фрагменты, оперирующие нарушениями временно́й нормативности как языковым средством. Этот аспект музыкального содержания часто определяет в фильмах основное направление визуальных интерпретаций классической и романтической музыки. Сюда отнесем, например, визуально отрефлектированные полифоническое расслоение фактуры в «Реквиеме» Верди и экстраординарный случай временно́го застывания в Adagio Финала Девятой симфонии Бетховена.

Итак, квалитативное время в метафильме режиссера подразумевает две онтологические основы: барочную и классико-романтическую – в фазе ее перелома в статический тип, смыкающий время этих звуковых фрагментов с аморфным хроносом сакрального интонирования.

Атомарный хронос

Звуковые компоненты музыкального мифа Тарковского проецируют в визуальную сферу фильмов не только свои структурные и семантические свойства, но и особую способность участия в унификации и генезисе материала. Так, по аналогии со звуковой космогонией, описанной в I главе книги, в метафильме возникают аналогичные временно́й и визуальный процессы.

Соответственно, в фильмах существует хроноизмерение, унифицирующее временну́ю материю фильмов и придающее уникальную конфигурацию всей системе.

Следуя логике исследования М. Аркадьева, анализирующего различные пласты музыкально-исторического времени, назовем его **атомарным хроносом**.

Этот временно́й тип проявляется в метафильме импульсно, и зачастую – вне привязки к исторической конкретике музыкальных звучаний. Однако он обычно несет в себе определенные (*атомарные*) свойства сопутствующей звуковой материи. Одной из отличительных особенностей его функционирования является необязательность синхронного воздействия звука и изображения. Чаще всего он возникает в моменты непосредственного стыка в фильмах интроспективной и объективной реальностей.

Проистекая из древних атомистических хронософских теорий (в вайшешике[52], суфизме[53] и др.), современное Тарковскому *атомарное* музыкантское слышание синхронизируется с основ-

ной научной мыслью эпохи о сложности «элементарных частиц». Этот тип временно́го структурирования более всего ассоциируется с искусством первой половины XX века – с его устремленностью к обновлению языка посредством актуализации его праэлементов. Подобные поиски возникали тогда в русле общего тяготения науки и искусства к усвоению первичных составляющих физической и психической реальности – течения, обозначенного М. Аркадьевым как «новый атомизм»[54]. Экспрессионистскому поиску в сфере чистых цветовых ощущений (В. Кандинский, П. Филонов, К. Малевич) соответствовали музыкантские, связанные с физической и психофизической сторонами звучания.

В 1950–1960-е годы, когда идеи подкрепились технической базой, позволяющей расщеплять и синтезировать звучания самыми разнообразными способами, музыканты, акустики и психоакустики смогли наиболее плодотворно реализовать новый подход к звуку. Однако сущность феноменов звучащего тона и его временно́го проживания еще задолго до этого оказалась внутренне востребованной в творчестве представителей Нововенской школы, и особенно – в произведениях Антона Веберна.

В уникальных музыкальных построениях композитора нашли отражение первичные временны́е структуры человеческого сознания, сходные с проанализированными Эдмундом Гуссерлем в «Феноменологии внутреннего сознания времени»[55]. В микроструктурах Веберна фиксируется последовательность *звучащих* и *молчащих*[56] «моментов». В реальном протекании произведений композитора (а не метафорически, как в философской формуле) моделируется взаимодействие двух типов времени: физического, «объективного» времени звучания и психологического, «субъективного» времени восприятия. Балансирующие подобным образом «атомарные» структуры Веберна запечатлевают происходящие в сознании слушателя моментальные срезы-переключения актов восприятия и рефлексии (по Гуссерлю – протенциально-ретенциального взаимодействия), иллюстрируя таким своеобразным способом основную

мысль века технических открытий о том, что «элементарные частицы» представляют собой сложную, концентрированную реальность.

Подобные наслоения имеют свой аналог внутри разворачивающегося во времени изобразительного ряда Тарковского. Как правило, они отражают такое взаимодействие в фильмах объективной и субъективной эмпатий, которое наиболее непосредственно соотносится с гуссерлевскими переключениями между процессами восприятия и мысленной рефлексии.

Интересно сопоставить с моделью Э. Гуссерля особые, используемые Тарковским формы запечатления реакции сознания на воспринятое. Вот характеристика, даваемая философом затухающему процессу рефлексии: «происходит непрестанно отодвигание в прошлое, один и тот же непрерывный комплекс подвергается далее модификации, вплоть до исчезновения...»[57] Такое состояние сознания может художественно воплощаться в первоэлементах звукового затухания, световых затемнениях и высветлениях.

В соответствии со сложившейся грамматикой киноязыка[58] затемнение – прием, наиболее часто используемый для маркирования межэпизодного монтажа, обеспечивающего *существенные* изменения пространственных и временн*ы*х характеристик действия. Устоявшаяся в киноязыке роль черного цвета подтверждается и его семантическим осмыслением в сфере живописи. В. Кандинский, например, так описывает интенциональную энергетическую сущность черного цвета: «Музыкально представленное оно (черное. – *Н.К.*) есть как бы вполне законченная пауза, за которой продолжение следует, как начало нового мира. Так как заключенное **этою** паузой на все времена конечно, образовано: круг замкнут. <...> Внешне черное – самая беззвучная краска, на которой поэтому всякая другая краска, как бы ни слаб был ее звук, звучит сильнее и определеннее. Не так, как на белом, на котором почти все краски мутятся в звуке, а некоторые растекаются совершенно, оставляя по себе слабый обессиленный звук»[59]. О белом же читаем: «Внутренне оно звучит как беззвучие, что в значительной

мере соответствует музыкальной паузе, которая только временно переломляет развитие куска или содержания и не есть положительное завершение целого развития. Это молчание не мертво, но полно возможностей. Белое звучит подобно молчанию, которое вдруг может быть понято. Это есть нечто как бы молодое или, вернее, ничто, предшествующее **началу**, рождению. Быть может, так звучала земля в белые периоды льдов»[60]. Как видим, онтологическая трактовка белого и черного цветов у Кандинского перекликается с семантикой веберновских пауз.

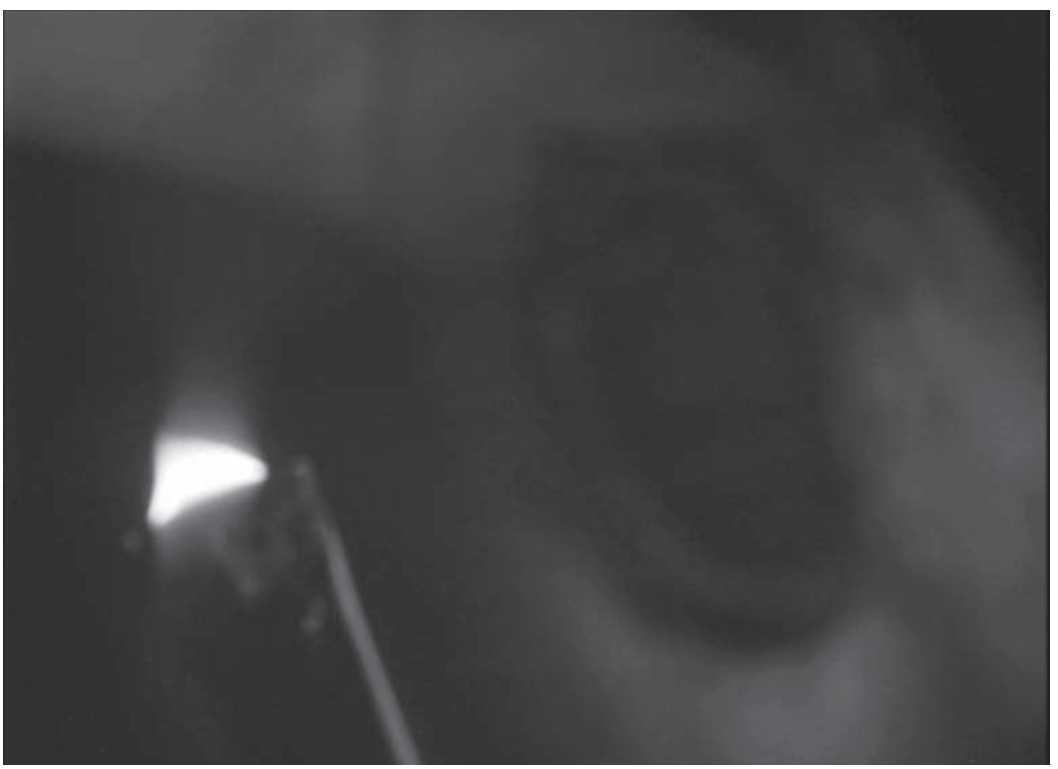
В фильмах же Тарковского моменты такой «генетической» памяти цвета связаны с «формированием» визуальной субстанции из простейших форм – световых колебаний (высветлений, затемнений) и непосредственно связанных с ними манипуляций с фактурой предметов.

Уже в «Ивановом детстве» переходы от объективного авторского повествования к модальности снов происходят через трансформации объектов внешнего мира, поглощаемых чернотой пустого экрана. Так, в сцене в штабе, в момент прихода Ивана с того берега, переключение показано при помощи фокусирования ускользающего восприятия мальчика на фитиле горящей керосинки (обратим внимание на метафорическое уподобление теплящегося пламени человеческому сознанию). Первый план реализует концентрацию зрителя на выражении лица засыпающего Ивана через наезд камеры и включение звуков капающей воды. Следующий кадр – уже внутренняя фокализация персонажа: фитиль вместе со стеной полуразрушенной церкви, в которой находится штаб, медленно клонится влево и выходит из кадра, погружая в полную тьму всю окружающую обстановку. Далее мы вновь принимаем объективную точку зрения: из затемнения возникает изображение Гальцева, несущего мальчика (см. илл. а–с на с. 203–204).

Течение сна восстанавливается в следующем кадре – при мерцающем освещении камера панорамирует по огню, дровам,

a

b



с

полу и тазу, повторяя движение предыдущего кадра, но теперь уже с оттенком эмпатии Ивана (звук водных капель становится громче, насыщается отзвуками). В следующем кадре окончательный переход к субъективной модальности совершается через смену пространства (Иван теперь находится на дне колодца и оттуда видит себя стоящим наверху, снаружи) и включение музыки.

Последующий выход из сна вновь происходит через крупный план фитиля, который проносит перед лицом Ивана Гальцев.

Таким образом, мы констатировали расслоение художественного времени на объективное и субъективное и «паузирование» черного экрана на стыке временн*ы*х пластов.

В «Солярисе» Тарковский пользуется высветлениями.

Пленка Гибаряна, которую смотрит Крис, обрывается после того, как комнату пересекает девочка – продукт подсознания Гибаряна. Следующий затем белый план словно растворяет виде́ние,

становится метафорой процесса, происходящего в сознании вышедшего из кадра со шприцем в руке Гибаряна. Появление же в следующем эпизоде Хари еще более усиливает «тварную» знаковость предшествовашего белого кадра.

Аналогичная работа с белым цветом сопровождает фрагменты бреда Криса перед окончательным исчезновением Хари со станции. Длинному плану с семикратно возникающей героиней (шесть раз – Хари и один раз – мать Криса) предшествуют две монтажные склейки, реализующие очередной субъект-объектный сдвиг. План с бредящим Крисом и успокаивающей его Хари переходит в следующий при помощи наплыва. Сочленение осуществляется по взгляду героини в камеру. Этот «экстренный» в рамках сложившейся киноэстетики прием уже сам по себе активно работает на модальный сдвиг. Возникает изображение, в котором разгорающийся шарообразный объект постепенно высвечивает всю плоскость экрана (осветительный прибор здесь выступает в роли некоей ментальной субстанции, сканирующей человеческое сознание). Следующий межкадровый переход совершается также наплывом: Хари словно творится из светящейся субстанции (которая есть сознание Криса) (см. цв. илл. 5, a–d).

Интенсивная работа океанического сверхсознания, изобразительно явленная в панорамировании по многократно возникающей Хари, фиксируется и в звуковых процессах. Следуют: постепенное уплотнение пульсирующего *сонорного потока*, сплавляющего электронным способом хоровые, оркестровые и искусственно синтезированные партии; замедление воспроизводимой записи и амплитудное выделение хора мужских голосов и контрабаса. Так, «белый кадр», просигнализировав tabula rasa сознания, сменяется растянутым мгновением его искаженной работы.

Описанные перипетии знаменуют самоуглубление сознания Криса перед окончательным переходом в глубокий сон-обморок. Звуковое вибрато затухает, и накопленный синтетический кластер разрешается в тишину конкретных звуков Земли. Аутентич-

ные звуки вращения пробки от графина, пения птиц, боя часов парадоксально возвещают о вершинной точке субъективного хроноса. Следует черно-белый эпизод – взрослый Крис с молодой Матерью.

Симптоматично, что непосредственная параллель гуссерлианской формуле перехода от *восприятия* к *рефлексии* также возникает в контексте попыток визуального моделирования мыслящей субстанции Соляриса – например, в сцене предбредового состояния Криса.

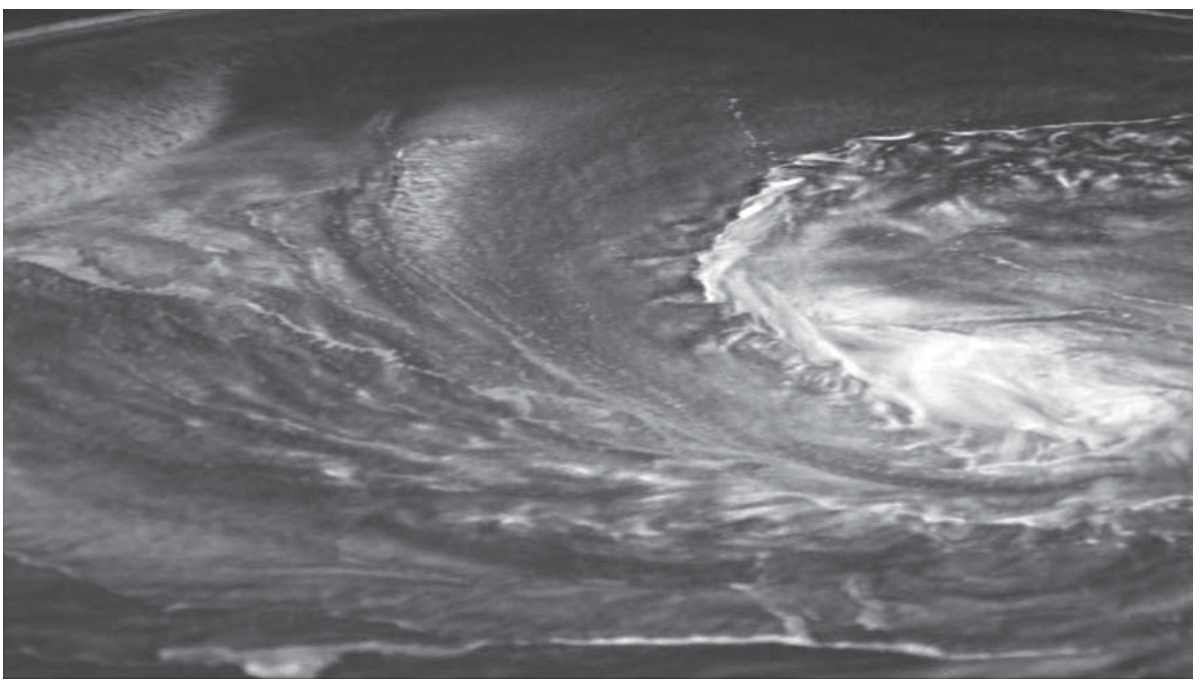
Знаменитые кадры с движущейся плазмой Океана представляют собой концентрическую композицию-воронку. Озвучивающий «метатембр» Артемьева здесь – перманентно обновляющийся *сонорный поток* с вычленяющейся активной полосой флуктуирующих[61] линий, который за счет своих звуко-изобразительных свойств «удваивает» пространственный фактор передачи некоего внеземного мыслительного процесса.

Расположенная под углом около сорока пяти градусов по отношению к плоскости экрана и смонтированная с планом Криса, стоящего около иллюминатора, воронка прочитывается сначала как объект ви́дения персонажа – маркируется факт *восприятия*. При этом пространственная сверхудаленность (вид планеты из космоса), технически реализованная через сверхблизость объекта съемки (осуществлялась через микроскоп в химической лаборатории), уже сама по себе уводит кадр из внешней фокализации во внутреннюю[62]. В последние секунды проекции кадр высветляется, что уже явно отсылает нас к восприятию Криса (метафорически совмещаются ментальные акты Океана и персонажа) (см. илл. a–b на с. 207).

В следующем кадре мы наблюдаем еще одну попытку запечатления воронкообразной структуры процесса самопогружения Криса, но теперь уже – посредством движения самого кадра (камеры) вслед за героями вглубь круглого коридора космической

a

b



станции. Крис здесь явно пребывает внутри собственного «поля зрения» – господствует полусубъективный тип изображения.

Метафорическое самоуглубление вновь сопровождается световыми коллизиями. Время «прохода» алеаторически прорезается световыми вспышками на камеру – белая горизонтальная линия света из иллюминатора (Океан) симметрично разрезает все более углубляющийся план, переводя глубину в белую плоскость, полностью растворяющую изображение (см. цв. илл. 1, a–b).

Интересно, что начало прохода по коридору отмечено включением в сопровождающий сцену сонорный поток *белого* шума, как известно, обладающего специфическим свойством поглощать иные звучания.

Последняя световая вспышка фиксирует новую фазу углубления в сознании персонажа, переход от субъективного видения реальности к чистой интроспекции сна – по жестко введенному органному кластеру белый экран монтируется с тонированным в охру изображением обстановки земного дома Криса.

Так, многократное переключение объема в однородную белую плоскость, подобно паузе Веберна, запечатляет балансирование между внешним и внутренним, сложной структурированностью и «первоначальной» элементарностью. Особые качества музыкальной континуальности сцены передаются при помощи монтажа. При этом электронное звуковое сопровождение сцены, благодаря плотному спектральному составу звука, создает дополнительный визуальный (световой) эффект. Музыка и изображение обмениваются свойствами и ролями.

Аналогичный случай проблеска атомарного времени возникает в кульминации эпизода в «мясорубке» в «Сталкере». Этот фрагмент является структурным продолжением предыдущего. Проход Писателя по «трубе» организуется «полусубъективным» движением камеры (наезд) вслед персонажу вглубь цилиндрической конструкции. Движение вновь членится полосами света, те-

перь пробивающимися сверху, и водными струями-плоскостями, изливающимися из щелей. Герои двигаются с остановками.

Кульминационный кадр-плоскость (высветление) становится итогом монтажного ряда. Здесь объединяются несколько планов, балансирующих между объективной и субъективно-метафизической реальностями и соответствующими временными измерениями. Так, крупный план с движущейся стоячей водой (рука Сталкера прячет пистолет) вновь выводит действие из повествовательного времени-пространства в психологическое (здесь включающее в себя не только отдельные эмпатии персонажей, но и некую общую для всех психическую область контакта – субстанцию, называемую Зоной). Следует скачок в диегетическом времени, фиксирующий «паузирование» внешнего в*и*дения, – окрик Сталкера «Писатель, назад!» явно принадлежит уже более позднему моменту.

Далее чередование планов воспроизводит последовательное «углубление» субъективной эмпатии Писателя, оказавшегося в зоне непосредственного контакта «с самим собой».

1 – Писатель поворачивается, полусубъективный крупный план со спины;

2 – Сталкер и Профессор, дальний план, монтируемый с предыдущим кадром по взгляду Писателя;

3 – кульминация: замедленное движение гайки в воздухе (рапид), высветление контровым желтым светом и монтажное сопоставление с крупным планом щурящегося Писателя (см. цв. илл. 10, а–с).

Желтое свечение возникает параллельно симптоматичному звуковому включению. Краткий музыкальный фрагмент воспроизводит квазиполифонический паттерн: фоновый сонорный тембр Э. Артемьева и преобразованные композитором звуки азербайджанского мугама, подвергаясь фильтрации, совершают перекрестное движение частот по всему спектру, «высвечивая» синтетическое звуковое поле.

Такой параллелизм средств акцентирует феномен свечения, отмечая выход в то самое «ничто, предшествующее **началу**, рождению», после которого последует мировоззренческий сдвиг Писателя, выраженный в продолжительном монологе. Вспышка вновь провоцирует провал в диегезисе – мы не знаем, каким именно образом Писатель оказывается лежащим в луже.

Ирреальный «сдвиг» аудиовизуальной семантики возникает также в одном из апокалиптических виде́ний Александра в «Жертвоприношении».

Кульминация испытываемого героем чувства страха (сон после молитвы) передается, с одной стороны, через усиленное взаимодействие черного и белого цветов (эта часть сна снята в монохроме), с другой – посредством звукового наслоения пастушьих голосовых зазываний и реактивного гула, ассоциирующегося с «последними» апокалиптическими звучаниями мира. Вибрирую-

а

b

c

щее свечение планов, связанное с отражающим действием снега (натурная съемка), граничит с белой пустотой. Пробуждение Александра вызвано резким приближением источника реактивного звука (в интроспективной реальности визуальный объект отсутствует, но видны последствия его близкого перемещения: шквал ветра, хлопающие двери). Длящийся отзвук, лишенный конкретики и опознаваемости, маркирован двукратным резким затемнением изображения, после чего сновидческая визуальная реальность сменяется изображением проснувшегося Александра (из черноты экрана медленно проступает освещаемое сбоку лицо). И вновь переключению модальных уровней сопутствует взаимодействие простейших звуковых и изобразительных элементов, придающее перипетиям сознания героя экзистенциальный оттенок (см. илл. a–c на с. 210–211).

Полихронос

Как мы убедились, каждый из музыкальных типов времени имеет в метафильме Тарковского свою собственную структуру. Строение аморфного пласта определяется субъект-объектными взаимодействиями. Квалитативное время формируется в зависимости от ритмов режиссерского чтения музыкальных семантики и фактуры. Структура атомарных импульсов отражает моменты перехода от одного временно́го измерения в другое. При этом слои (включая и «объективный» хронос игровой реальности картин) не изолированы друг от друга, разнокачественные импульсы нанизываются и перетекают друг в друга, образуя сверхструктуру фильмического времени.

НОСТАЛЬГИЯ

Процесс временно́го модулирования особенно активен в эпизодах, отражающих «вспышку» иной реальности. Так, в «Ностальгии» запечатление смерти Горчакова связано с музыкально-временным сдвигом. Полифонически «размываемая» структура «Реквиема» Дж. Верди сменяется аморфной организацией стихийного многоголосия русского плача. Квалитативное время на протяжении сцены плавно переходит в аморфное.

Визуальный эквивалент временной модуляции – черно-белые кадры предсмертных воспоминаний героя – синхронизируется со звучанием аморфного звукового материала. Так, плачевый звуковой компонент служит сигналом к переключению в интроспективное ви́дение. Следуют: медленный наезд на горящую свечу (с точки зрения стороннего наблюдателя, и одновременно – Горчакова, внутренним взором видящего результат своих усилий), полностью интроспективные планы белокурого мальчика с мамой, затем – Горчакова, сидящего на земле около русского деревенского дома. Изображения, не связанные между собой никакой сюжетной коллизией, реализуют явление панорамной памяти умирающего, организованной аналогично хаотическому звуковому потоку плача с его равноправными полифоническими составляющими.

Модулируя на временно́м уровне, сцена, однако, не теряет музыкально-жанрового единства. Заупокойная месса сменяется плачем по умершему, окончание же эпизода (и фильма) сопряжено со звучанием лирической протяжной «Ой вы, кумушки», посвященной погибшему «дружку».

В последнем кадре движение крана, имитирующее «отлет» души, открывает «русский» пейзаж с деревенским домиком, заключенный в стены католического собора San Gagliano. В храме идет снег. Итальянское и русское, культивированное и природно естественное (квалитативное и аморфное) – соединяются в визуальной метафоре последнего плана фильма.

ЗЕРКАЛО

Мы уже неоднократно обращались к запечатленному в фильме моменту прихода Отца с войны. Наделяемый режиссером архетипическими свойствами, этот сюжетный мотив сопровождается в картине полифонией смысловых коннотаций, а следовательно, и подвергается *поливременно́му* осмыслению.

Мы наблюдаем здесь один из вариантов воплощения квазикосмогонического культурно-творческого процесса. Помимо изображений и звуков, функционирующих чисто повествовательно, в него оказываются включенными фрагменты живописи и графики Леонардо да Винчи (живописный портрет Джиневры деи Бенчи и рисованный «Автопортрет»), а также – музыка И.-С. Баха (Речитатив Евангелиста из Johannespassion, повествующий о Смерти Христа (№ 33)) и оригинальный саундтрек Э. Артемьева.

Возникает драматургия «перерождений» повествовательного хроноса в аморфный, аморфного – в дискретное квалитативное временны́е структурирование, и – новое растворение последнего внутри расщепленного атомарного времени.

Начало эпизода дается в наиболее объективизированном ключе. Однако по мере развития игровая ситуация приобретает черты уникально сконструированной, модально расслоенной экранной действительности. И совершенно естественно, что, параллельно усилению степени субъективности изображаемого мира, все большее значение приобретают элементы, нацеленные на соучастие зрителя, – что еще более способствует созданию творчески-космогонического эффекта.

Следуют: изображение Матери в комнате с дровами; крупный план Отца (уже выражение ее субъективного внимания); дети, играющие в осеннем саду (общий план, резко укрупняющийся до среднего в момент отцовского выкрика «Марина!»). Камера горизонтально панорамирует вслед бегущим к дому детям. Остановка в движении аппарата поначалу оправдывается фронтальной ком-

позицией дома, перед которым мелькают фигурки Алеши и Марины. Однако несколько позднее становится очевидной другая причина – внедрение нового временно́го измерения, реализующего экзистенциальный уровень событий.

Усложнение смысловой и модальной конструкций эпизода происходит благодаря действию двух факторов. Одним из них становится музыка, моделирующая в звучаниях культурнотворческую космогонию. При помощи электронной обработки натуральных оркестровых звучаний Э. Артемьев создает композицию-становление, в которой хаотический оркестровый басовый гул рождает ассоциации с соприкасающимися сферами сверх- и подсознательного, а аритмично пробивающаяся пульсация большого барабана, с одной стороны, намекает на человеческое сердцебиение, с другой – воспроизводит дозвуковую стадию формирования музыкальной мысли.

Следующее тут же вертикальное (сверху вниз) панорамирование камеры осознается как направленное «вглубь» сознания мальчика (или отождествляющего с ним себя зрителя): в кадре возникает том Волынского «Леонардо да Винчи», открытый на странице с «Автопортретом» художника. Совмещение здесь точки зрения стороннего наблюдателя с субъективным ви́дением Алеши опирается на мысленную зрительскую ретроспекцию к предыдущему кадру, в котором мальчик листал книгу.

Немаловажен и конкретный выбор репродуцированного изображения работы Леонардо. «Автопортрет» (предположительно – работа 1515 года) представляет собой яркий пример демиургического автомифотворчества художника. Использованный в нем ракурс в три четверти (по выражению П. Флоренского – «ребро» лица[63]) способствует раскрытию тончайших модуляций во внутреннем мире портретируемого, а также обладает активизирующим сознание зрителя значением – делает последнего соучастником художественного пространства. Фрагментарность же прорисовки еще более усугубляет эффект становящегося самосо-

знания. Рисунок Леонардо становится символически-знаковым воплощением запечатленной в фильме «Зеркало» автобиографической идеи Тарковского.

В следующем кадре, фиксирующем приближение бегущих детей, особым смысловым акцентом режиссер наделяет падение споткнувшегося Алеши. Спустя мгновение событие это маркируется крещендированием хаотического оркестрового гула. Введение полифонически рассредоточенных линий басовой меди конкретизирует фазу космогонического становления через ассоциации со звучанием трубы Предвечного: падение мальчика (он же Автор в детстве) осмысливается как вариант типичного для картин Тарковского экзистенциального обморока, как правило, содержащего некое профетическое виде́ние. Отсюда – временна́я и смысловая спрессованность следующих далее звуко-зрительных сочетаний, воспринимающихся как метафизическое откровение. По оркестровому звуку-гулу монтируются два следующих кадра: крупный план Матери (снова – три четверти), которая отворачивается, не выдерживая эмоционального напряжения, и изображение объятий Отца и детей (камера панорамирует, охватывая крупные планы Марины – Алеши – Отца – Алеши). Портретно-жанровый контекст эпизода содержит развитие идеи трехчетвертных ракурсов (Леонардо – Мать – Отец). Нити стягиваются к «суммирующему» движению камеры в кадре объятий, которое объединяет в напряженном взаимодействии детские профили[64].

Таким образом, аморфная временна́я фаза структурируется посредством наслоения различных силовых тяготений. Следующим этапом космогонии становится реализация квалитативного времени Johannespassion И.-С. Баха, уже прослеженная нами. Атомарный импульс возникает на границе областей, между музыкальным хроносом баховского речитатива и объективным временем игровой реальности картины. Он соединяет символически интерпретируемое воспоминание Автора о встрече с Отцом (хронологически относящееся ко времени Второй мировой войны)

с «обыденным» разговором с женой Натальей – то есть выполняет функцию зияющей временно́й лакуны. Материальное воплощение этого «провала» представляет собой чередование актов выхода за рамки эстетических систем, соответствующих изобразительному и звуковому компонентам фильма.

В визуальном ряду это граничащий с белой пустотой блик на живописной поверхности леонардовского портрета Джиневры Деи Бенчи. Яркое пятно света на плоскости картины скрывает панорамирующее движение от сверхудаленного плана пейзажа к сверхкрупной детали лица портретируемой – при помощи перемещения кадра режиссер акцентирует доведенную художником до предела идею слияния макро- и микрокосмосов. Звуковая координата реагирует, спустя мгновение, синтезированным гулом, имитирующим пространственный отзвук последнего аккорда баховского Organo e continuo. Таким образом, и музыкальный ряд фиксирует переход от дискретности к слитности, от пульсирующего барочного временно́го потока к вертикальному времени-атому.

Примечания

1 Подобные случаи «самоуглубления» человеческого сознания мы будем для удобства обобщать понятием *интроспекции* (буквально – «самонаблюдение»), подходя к нему несколько более расширительно, чем это обычно принято.

2 *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений. М.: Московский клуб, 1992. Т. I. С. 109.

3 В. Вернадский переводит бергсоновское “durée” как «дление» (в противоположность более распространенной формулировке («длительность»)), специально акцентируя процессуально-континуальный смысл категории (см.: *Вернадский В.И.* Размышления натуралиста. Пространство и время в живой и неживой природе. М.: Наука, 1975).

4 См.: *Аркадьев М.* Временные структуры новоевропейской музыки.

5 В структуралистской теории мифа К. Леви-Строса оппозиция «сырое / приготовленное» подразумевает противопоставление объектов природы и куль-

туры. См.: *Леви-Строс К.* Мифологики: В 4 т. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. Т. 1. Сырое и приготовленное.

6 Симптоматично, что данный временно́й слой у Тарковского частично корреспондирует также с *аморфным* типом макроструктурных пропорций П. Булеза (*Boulez P.* On music today. London, 1971. P. 88).

7 *Аркадьев М.* Временные структуры новоевропейской музыки.

8 Примером подобного употребления также становится использование в испанском эпизоде «Зеркала» фанданго “Navegando me perdí...” («Во время плавания я сбился с пути...»). Музыка традиционного испанского театрализованного танца-песни, с одной стороны, становится обобщенным звуковым маркером испанских «воспоминаний» Луисы (испанские хроникальные кадры монтируются «на звуке» песни), с другой – комментарием к визуальному документу о гражданской войне 1936—39 годов в Испании. Переход к кадрам отправки парохода с испанскими детьми в Россию синхронизируется со строками “...y por la luz de tos a puerta de mar salí” («...и на свет твоих глаз вышел к порту»).

9 Об общности тематики песни и фильма в связи с моментами их сюжетного сопряжения см.: *Анохина Ю.* Поэтика музыкальных цитат в фильмах А. Тарковского // Глобальный кризис: метакультурные исследования. Материалы международного научного симпозиума «Глобальный кризис культуры Нового времени и русская словесность». Шуя, 2006. Т. 2.

10 Введение в «Ивановом детстве» граммофонной музыки скорее воспроизводит один из вариантов описанного М. Ямпольским мифологического культурного мотива мистической *проторечи* (феномен «остановленного» времени записанного и воспроизводимого звука), являющегося признаком ранней стадии освоения кинематографом звуковой реальности (см.: *Ямпольский М.* Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. М., 1992. № 15).

11 Музицирование на темир-комузе демонстрирует упомянутую взаимосвязь архаического звучания с физиологическим процессом исполнения самым непосредственным образом: спектральный состав звука темир-комуза (тембр и высота) определяется формой полости рта исполнителя, которая становится основным резонатором для извлекаемого щипком звука.

12 По классификации звуковых типов Новой музыки Х. Лахенмана различаются звуки-процессы и звуки-состояния. Первые реализуют возникновение, развитие и затухание звука, вторые – превышают нормативную длительность этих фаз. Временну́ю единицу *процесса* при этом представляет «собственное» время – Eigenzeit (субъективно ощущаемое время протекания указанного мини-цикла). См. об этом: Теория современной

композиции. М.: Музыка, 2005. Гл. 11; *Колико Н.* Эстетика и типология музыкального звука Хельмута Лахенманна: лекция по курсу современной гармонии. М., 2002.

13 Россыпь – один из фактурных типов сонорной музыки. Представляет собой мелкоритмическую группу точек, сплоченную во времени. В данном случае эффект создавался при помощи денатурализованного ракоходного воспроизведения (со срезанной attacca) записи фортепианного кластера, сыгранного до полного затухания (эффект неестественности звучания связан с временны́м «опрокидыванием» звука).

14 Трансфокация – прием киносъемки, осуществляемый изменением фокусного расстояния объектива (художественный эффект существенно отличается от достигаемого при перемещении съемочного аппарата).

15 Звуковое поле – «звукофоническая область высотно-временного пространства» (Теория современной композиции. С. 400). Применительно к сонорным композициям термин употребляют П. Булез, А. Пуссер, Е.Салменхаара и др.

16 В предшествующей сцене в доме очевидна параллель с христианским ритуалом – хлеб и вино, проход через символическую дверь.

17 См.: *Леви-Строс К.* Мифологики. Т. 1. Сырое и приготовленное: Увертюра. Ч. 2. – Семиотика и искусствометрия. С. 24.

18 Рабочие дневники Тарковского демонстрируют степень проработки режиссером кино-музыкальных идей: прежде чем прийти к окончательному варианту озвучивания конкретного фрагмента, он обдумывает десятки аудиовизуальных сочетаний (см., например, многочисленные списки музыкальных произведений в рукописи: *Тарковский А.* Рабочие дневники «Зеркала». М., 1973. Archivio storico di Firenze).

19 *Мамин Ю.* Круг Тарковского // Искусство кино. М., 2007. № 4. С. 20.
Содержимое фонотеки Тарковского (ныне находится в Италии в ведении сына режиссера Андрея Тарковского-младшего) позволяет сделать вывод не только о хорошем знании Тарковским музыки Баха, но и о его целенаправленном знакомстве с самыми разнообразными стилями ее интерпретации. В частности, в архиве хранится несколько грамзаписей игры Г. Гульда.

20 Известно и «обратно направленное» в жанровом смысле высказывание режиссера, связанное с комментированием кинематографического стиля самого почитаемого из коллег: «Брессон снимает каждый кадр так, как надо играть Баха на чембало» (*Тарковский А.* Лекции по кинорежиссуре // Искусство кино. М., 1990. № 9. С. 108).

21 Анализируя музыкальные интертексты Тарковского, мы опираемся на исследование О. Захаровой, посвященное функционированию риторических

фигур в музыке эпохи барокко (*Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М: Музыка. 1983).

22 *Берченко Р.* В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика–XXI, 2005.

23 В списке звуковых эффектов, написанном Тарковским для «Жертвоприношения» (архив Шведского киноинститута), режиссер особое внимание уделяет атрибутам звучания фисгармонии. Так, отдельным пунктом следуют звуки поскрипывающих мехов, непроигрываемых клавиш, фальшивые тона – один из нечастых случаев, когда предварительные акустические фантазии режиссера оказывались в точности воплощенными в окончательном варианте звукового оформления фильма.

24 Двухтактовый тезис прелюдии представляет собой почти буквальное воспроизведение мотива «то свершится» хоральной темы “Was mein Gott will, das gescheh allzeit” («Чего хочет Бог, то свершится»). Различные примеры использования Бахом «символа свершения Божьей воли» (формулировка Б. Яворского) см. в кн.: *Берченко Р.* Указ. соч. С. 94—96.

25 Изучение хоральных истоков баховского творчества, при достаточно легкой и доступной атрибуции (по лютеранским певческим книгам) самих напевов с их текстовой первоосновой, связано с большими проблемами определения авторства первоисточников. Имея в виду некоторые неопределенные и разнящиеся указания на этот счет в обиходных сборниках, мы не берем на себя смелость в данном исследовании компетентно судить о вопросе подобной атрибуции по отношению к каждому из первоисточников используемых Тарковским обработок Баха.

26 Сборник хоральных прелюдий “Orgelbüchlein” («Маленькая органная книжечка»), в который включена обработка “Das alte Jahr vergangen ist”, Бах компонует в соответствии с содержанием годового цикла протестантской церковной службы.

27 См. фиксацию этапов создания мелодии, например в лютеранской певческой книге: Evangelisches Gesangbuch für Gottesdienst Gebet Glaube Leben. Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Bayern und Thüringen. S. 123.

28 Конструирование самостоятельного, «комментирующего» содержание cantus firmus голоса считается новаторским свойством произведений И.-С. Баха в жанре хоральной прелюдии.

29 Мордент и всякое трелеобразное мелодическое развитие в изобразительном контексте барочной символики трактуется как фигура полета ангелов.

30 Мф. 27: 51–52.

31 *Берченко Р.* Указ. соч. С. 91.

32 Уже сам жанровый архетип «приношения» радикально сближает мир фильмов Тарковского с баховским творчеством, о чем свидетельствует зеркальность названий: “Offret” Тарковского (со шв. буквально «Жертва») – “Musikalisches Opfer” («Музыкальная жертва», BWV 1079) И.-С. Баха.

33 *«Возливши миро сие на Тело Мое, она приготовила Меня к погребению»* (Мф., 26: 12).

34 В «Жертвоприношении» особое сюжетное значение приобретает возможный мелодический первоисточник темы арии Баха, “Der Lobgesang der Maria” («Хвалебная песнь Марии») – протестантский вариант Magnificat (см.: Evangelisches Gesangbuch für Gottesdienst Gebet Glaube Leben. Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Bayern und Thüringen. S. 571; Берченко Р. Указ. соч. С. 64), а также жанр Плачей Марии как остов старинной литургической драмы и прообраз Страстей.

35 *Друскин М.* Пассионы и мессы И.-С. Баха. Л., 1976. С. 65. *Слезный* комплекс, основанный на изобразительной символике, присутствует в № 9, 10, 12, 18, 33, 35, 69, 70... Matthäuspassion. М. Друскин приводит ассоциативный ряд: «ручьи слез (“Tränenflüssen” – оплакивание Христа) – капают слезы (“Tropfen meiner Zähren” – муки раскаяния) – истекает кровью измученное сердце (“Blute nur, du liebes Herz”) – сердце утопает (дословно – плывет) в слезах (“Mein Herz in Tränen schwimmt”)».

36 См., например: *Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978; *Кудряшов А.* Теория музыкального содержания. Санкт-Петербург—Москва—Краснодар: Лань, 2006. С. 32; *Конен В.* Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1975; *Арановский М.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. В последней из перечисленных работ автор, в частности, применяет понятие «сокрытия знака» к процессу исторической трансформации музыкальной семантики (*Арановский М.* Указ. соч. С. 334).

37 *Арановский М.* Указ. соч. С. 335.

38 Gesamtaffekt – «совокупный аффект» (*нем.*).

39 *Арановский М.* Указ. соч. С. 334.

40 Ambigue («двойственные»), или semi-opera («полуопера»), – жанровая разновидность английских музыкальных спекталей эпохи Реставрации, отличающихся сочетанием черт театральной драмы и оперы. См. об этом: *Конен В.* Перселл и опера: Исследование. М.: Музыка, 1978. С. 188.

41 “The Indian Queen” Г. Перселла представляет собой иножанровый вариант одноименной драматической пьесы Дж. Драйдена и Р. Говарда (1665), заимствующей, в свою очередь, сюжетную основу романа М. Ле Руа де Гомбервиля «Полександр» (1632).

42 Пятиактная трагедия Драйдена-Перселла впоследствии была дополнена жизнеутверждающей Masque of Hymen брата композитора Дэниела Перселла.

43 См. мелодию “Mein Seel, o Herr, muß loben dich” («Моя душа, о Господи, величит Тебя») в обиходных книгах лютеранско-евангелического богослужения (например, в Evangelisches Gesangbuch für Gottesdienst Gebet Glaube Leben (Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Bayern und Thüringen. S. 571)).

44 См.: *Берченко Р.* Указ. соч. С. 63.

45 Например, работа «Иисус со св. Иосифом-плотником в его мастерской» (ок. 1640).

46 Рабочие дневники, запечатляющие ход мысли режиссера, фиксируют множество предполагаемых вариантов введения Stabat Mater Перголези в изобразительный контекст фильма, а также способов соединения кадров воздушных полетов с иными звучаниями (планировалось использовать фрагменты из музыки И.-С. Баха и Г. Перселла).

47 Использование в фильме книги А. Волынского «Леонардо да Винчи» (СПб., 1899) отвечает идее ритуального оживления аутентичной трагической атмосферы детства, где ветхий фолиант 1899 года символизирует забытое в перипетиях военных сороковых культурное прошлое.

48 Extensio – «протяжение», «расширение» (*лат.*).

49 См. об этом в I главе нашей книги.

50 Возникает непреднамеренный диалог со стохастическим принципом композиции, введенным в музыкальный обиход Я. Ксенакисом (род. в 1922). Творческий метод в стохастике составляет воплощение в звуке сложноорганизованных вероятностных процессов.

51 Об эффекте панорамного видения умирающих см.: *Бергсон А.* Материя и память // Бергсон А. Собрание сочинений. М.: Московский клуб, 1992. Т. I; Ямпольский М. Вывернутые глаза (Пруст) // Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М.: НЛО, 2001.

52 Вайшешика (санскр. *вишеша* – «особенность», «различие») — одна из шести индийских теистических школ. В системе вайшешика была детально разработана теория создания и разрушения Вселенной, в соответствии с которой все составные физические объекты состоят из четырех атомов, соединяющихся в двойки, тройки и иные типы организации (главная движущая сила – Бог, действующий в соответствии с законом кармы).

53 В атомарной концепции времени суфизма вечность и время оказываются двуединством: каждый атом времени представляет собой мгновенную фиксацию вечности. В каждом мгновении сополагаются процессы уничтожения и возникновения – мир вещей возвращается в вечность и тут же возникает как временно́й.

54 *Аркадьев М.* Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика «незвучащих» структур в музыке Веберна. Веберн и Гуссерль // Музыкальная академия. М., 2001. № 2. С. 45.

55 Сходству концепций философа и композитора посвящена указанная статья М. Аркадьева. «...Предположение заключается в том, что само формообразование Веберна, его открытие того, что названо исследователями “сдвигом на одно деление” (*Холопова В., Холопов Ю.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984. С. 167—174) временных параметров формы, временная и семантическая сверхконцентрация и “сжатие” есть аналог базовых для философствования Гуссерля процедур трансцендентальной и эйдетической редукции, благодаря которой Гуссерль получает доступ к первичным структурам сознания» (*Аркадьев М.* Фундаментальные проблемы...)

56 Используя категорию *молчания*, мы хотим подчеркнуть принципиальную принадлежность феномена веберновских пауз (в том числе вступительных) музыкальной структуре и их противоположность явлению *тишины* – аналогично подобному соотношению «фигур» в словесном тексте: «Хотя внешне, по своему акустическому составу молчание тождественно тишине и означает отсутствие звуков, структурно молчание гораздо ближе разговору и делит с ним *интенциональную обращенность сознания* (курсив автора – *Н.К.*) на что-то...» (*Эпштейн М.Н.* Слово и молчание: Метафизика русской литературы: Учеб. пособие для вузов / М.Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 2006. С. 180).

57 Г*уссерль Э.* Собр. соч. М.: Гнозис, 1994. Т. I: Феноменология внутреннего сознания времени. С. 34.

58 См.: *Филиппов С.* Элементарная грамматика пространства-времени на монтажной склейке и развитие монтажа в раннем кинематографе // Ракурсы. М., 2004. Вып. 5; 2005. Вып. 6.

59 *Кандинский В.* О духовном в искусстве (живопись). Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1989. С. 44—45.

60 Там же. С. 44.

61 Fluktuationsklang – один из сонорных звуковых типов по классификации Х. Лахенмана (см.: Lachenmann H. Klangtypen der Neuen Musik [1966/1993] // Musik als existentielle Erfahrung. Wiesbaden, 1996. S. 1—20; Теория современной композиции. Гл. 11) , к которому относятся все периодически повторяющиеся звуковые процессы. В данном случае имеет место простейший вид – наслаивающиеся друг на друга линии трелей.

62 Проблему зависимости в произведении искусства субъект-объектных отношений от дистанцированности наблюдения исследует М. Ямпольский (*Ямпольский М.* О близком (Очерки немиметического зрения). М.: НЛО, 2001).

63 Вариант смысловой интерпретации композиционных ракурсов в изображениях человеческой фигуры см. в кн.: *Флоренский П.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993.

64 Каждое асимметричное изображение создает вне себя силовое поле. См.: *Флоренский П.* Указ. соч.; *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Пер. В. Самохина; Ред. В. Шестакова. М.: Прогресс, 1974.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИФ. ВИЗУАЛЬНЫЕ КООРДИНАТЫ

Визуальные метафоры

Описание киноленты через метафору реки, мира фильма как мира аквариума – общие места, постоянно воспроизводящиеся в истории киномысли.

М. Ямпольский[1]

В поздних, заграничных картинах («Ностальгия», «Жертвоприношение»), несмотря на случаи полифонических звуковых наложений, Тарковский не создает реально звучащего, подобного существующему в сочинениях музыкантов-полистилистов, полихроноса. Идея приведения всего звучащего пространства фильма к единому звуковому зерну все больше исключает одномоментные наслоения разнообразных фактур. В противоположность реальному звуковому воплощению музыкальной космогонии в фильмах, запечатлевших совместное звукотворчество режиссера с композиторами Вячеславом Овчинниковым и Эдуардом Артемьевым, музыкальные микширования и интонационные слияния поздних картин представляют собой своего рода знаки, отправные точки музыкально-мифотворческого процесса. Ядро космогонии располагается теперь на пределе слышимости, проникая в профессионально наиболее адекватную творческой натуре режиссера сферу звуко-зрительных отношений. В новой иерархической системе поиск эквивалентов осуществляется в визуальной области, на уровне взаимодействия отдельных элементов изображения знакового характера. Становится возможным воспроизведение (пусть подсознательное) *подлинного* музыкального мифа Тарковского.

Зачатки этой системы можно наблюдать еще в срединных картинах. Например, в «Сталкере» некоторые фрагменты снов-

медитаций персонажей в Зоне приобретают свойства аудиовизуальных метафор космогонического процесса.

СТАЛКЕР

Таков знаменитый трехминутный кадр, запечатлевающий проезд камеры над водной гладью. Музыка Э. Артемьева здесь реализует в непосредственном звучании глубинный слой аморфного временно́го дления[2], воплощая соответствующую фазу мифологического становления. Визуальный же слой организуется, следуя принципу дзенской медитации на визуальном объекте. Таким объектом становится залитая водой поверхность земли с отпечатавшейся на ней *патиной*[3] времени.

Но организация кадра транслирует не только объект медитации, но и психический процесс ее протекания, для чего применяется движение кадра[4]. Медленный проезд камеры, с почти постоянной скоростью и без смены направления, отождествляется со спокойным течением мысли. Залитые водой куски кафельного пола и возникающие на них предметы, вместе с запечатленной на них *патиной* – фрагментарностью, повреждениями, ржавчиной, многолетней пылью, проплывающими кусками водорослей, — импровизированно рождают орнаментальные изобразительные паттерны – слепки ментального процесса медитирования[5]. Черно-белая палитра плана подчеркивает графический аспект изображения. А блики на чуть колеблющейся водной поверхности, вступая в диалог с частотными переливами организованного Э. Артемьевым звукового поля, изобразительно довершают синхронный процесс трансформации ментального, звукового и визуального объектов.

Узнаваемость черт возникающих в кадре предметов дополняет медитацию понятийной кристаллизацией[6], а желтоватый оттенок изображения, по аналогии с тоном старых фотографий,

вызывает ассоциации с процессом *воспоминания* – но не индивидуального, а всеобщего, архетипического, – содержащего в символически-знаковом виде следы жизни некоей ушедшей цивилизации. Тогда *патина* также обретает свою семиотическую (в дополнение к изобразительно-суггестивной) роль в отражении метафизической исчерпанности естественных функций предметов. Можно констатировать дискредитацию как социально-политического (в кадре видим разбросанные деньги, элементы оружия), бытового (медицинские принадлежности, измеряющие время приборы), экологического (аквариумные рыбки), так и культурного (репродукции произведений старых мастеров живописи) предназначения вещей.

В качестве продолжения семиотически-знаковой работы с изображением Тарковский применяет излюбленный прием обработки (*патинирования*) фактуры предметов, результатом которого становится мерцание макро- и микромиров, возводящее над визуальным рядом здание дополнительных культурологических значений. В рассматриваемом плане-эпизоде, отталкиваясь от «мертвой натуры» (*nature morte*), режиссер ступенчато провоцирует пейзажные ассоциации. Так, в самом начале проезда они возникают уже в связи с синхронизацией изображения *патинированных* «дремучих зарослей» мха со звучащим Откровением Иоанна Богослова (шепот Жены Сталкера): «...и всякая гора, и остров сдвинулись с мест своих...» (Откр. 6: 14). Затем, через стеклянную сферическую поверхность (разбитая фара?) и плавающую в воде тину, проступает силуэт репродуцированного живописного пейзажа. Благодаря световому преломлению фактура двух деревьев выглядит продолжением окружающей материи отслоившихся частиц ржавчины и водорослей. Через несколько мгновений – во время проезда над перевернутой репродукцией офорта Рембрандта «Три дерева» – пейзажно-космогоническая линия приобретает и знаковое выражение. Ведь основным изобразительным мотивом миниатюры является действие природной стихии, управляющей

водными потоками земли (река), неба (тучи) и воздушного пространства (сочетание дождя и водных испарений).

Так *патина* обретает в эпизоде еще один уровень значений – трактуется как проводник божественной космогонии, сплавляющий в едином визуальном потоке материю природы и искусства.

Другой неотъемлемый ее элемент – время – через свои визуальные эквиваленты становится означаемым довольно продолжительной части кадра: мы видим на экране давно пришедший в негодность часовой механизм, оторванные страницы бумажных календарей разного формата[7]. Идея несоответствия хронометрического отсчета времени космическому его измерению выражается посредством визуальных знаков. Одним из них становится фиксация в начале и конце проезда одного и того же объекта (и одновременно – субъекта медитации) – фигуры лежащего Сталкера: движение камеры начинается с крупного плана головы героя и заканчивается лежащей в луже кистью его руки. Космогонический круг замыкается.

Как мы уже видели, в контексте новоявленного визуального мифа находится место и для культурно-творческих ассоциаций. Они осуществляются посредством визуальных аллюзий, накладываемых на звучание музыки Э. Артемьева. Так же как в звуковом фрагменте на основе аморфного временно́го структурирования сливаются воедино элементы восточного и западного типов музицирования (к континуальному длению импровизации тара примешивается синтаксически структурированное звучание европейской мелодии флейты), визуальная медитация кадра включает в себя дискретные «островки» западноевропейского изобразительного искусства. Офорт Рембрандта «Три дерева» (1643) и лик Иоанна Крестителя из Гентского алтаря Яна и Хуберта Ван Эйков (1422–1432) оказываются среди произведений искусства, выступающих как рудименты ушедшей цивилизации. Об этом свидетельствует мифотворческое выстраивание изобразительного ряда на основе композиционно-геометрических эквивалентов, в данном случае – символической фигуры круга: нимб св. Иоанна

Крестителя композиционно корреспондирует с формой разбросанных поверх репродукции монет, и одновременно – с силуэтом плавающего в водном потоке шарообразного аквариума с рыбами (христианская коннотация рыб очевидна). Таким образом, через форму круга водное пространство символически соединяется со структурно иными материями плана и реализует идею перетекания макро- и микроизмерений, космогонического сопряжения экологических и духовных ценностей/антиценностей (см. цв. илл. 11, а–с). По устному свидетельству ассистента режиссера Е. Цымбала использование аквариума не было запланированным художественным эффектом, он оказался нужным на съемках для того, чтобы рыбы не умерли в грязной, искусственно создаваемой микрофлоре предкамерного пространства. Однако такое утилитарное использование не отменяет художественного результата. Полученный эффект удивительно точно соответствует трудно воспроизводимой с помощью водной материи структурной иерархичности музыкального и мифологического типов мышления.

Таким способом находит свое воплощение идея космогонического рождения художественных творений (дискретных, «очищенных» от континуальной непроясненности структур-«островков») из первичного хаоса, новое слияние с которым невозможно (рыбки в аквариуме).

Становится очевидным, что космогония, запечатленная в музыке Э. Артемьева, обретает новое продолжение. Визуальное выстраивание плана берет на себя роль смысловой кристаллизации – следующего витка мифологического развития.

ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ

В последней картине Тарковского подобные примеры работы с визуальными унифицирующими кодами обретают функцию главных смыслонесущих элементов. Чрезвычайно важна, напри-

мер, сцена, запечатляющая обморок Александра во время лесной прогулки с Малышом.

Интроспективный план – визуальное пространство обморока, – реализует мифотворческий процесс, прототип которого был сформирован в рассмотренном плане-эпизоде из «Сталкера». Здесь также разрабатывается идея медитации на визуальном объекте. Предметом глубинного сосредоточения зрительского сознания становится пространство стокгольмского перекрестка[8], к которому Тарковский применяет излюбленную *патинирующую* работу с фактурами. Поверхности двух симметрично расположенных лестниц, окружающих домов и мостовой залиты водой и тщательно устланы мусором самого различного происхождения – от бумаг и тканей до предметов мебели и техники (в центре улицы лежит на боку искореженный автомобиль), – все это придает архитектурным постройкам вид руин. Равномерное скольжение кадра (вертикальная панорама с высокой точки над перекрестком) по монохромному, оттененному в краснокоричневый тон, рисунку искусственно созданной натуры вновь провоцирует эффект некоего архетипического ментального процесса (см. цв. ил. 15 a–b).

Его ядро сосредотачивается в аморфном временно́м структурировании звукового ряда: визуальную медитацию сопровождают архаическое нанизывание попевок шведских валльвис, «бесконечно» длящийся отзвук услышанного Александром в лесу грома и шум текущей (в кадре) воды.

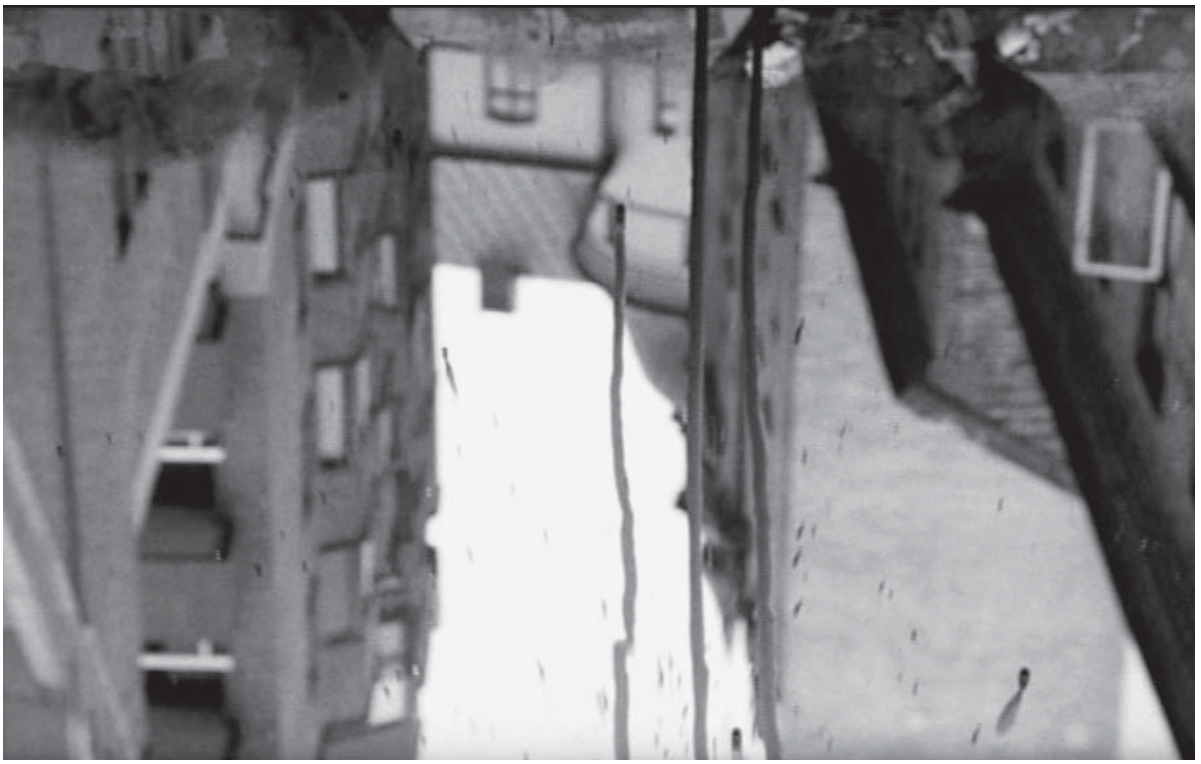
Смена планов отражает кардинальное изменение уровня субъективности зрения персонажа – фиксируется переход от интроспективного ви́дения к восприятию героем символической реальности древнерусской иконы. Камера, своим расположением имитирующая пространственную локализацию Александра, фиксирует книжные иллюстрации. Минуя значительный хронологический скачок, восстанавливается повествовательное время – Александр, упавший в обморок в лесу, оказывается дома, с альбомом репродукций икон в руках.

Однако нас интересует здесь не взаимодействие временных пластов, а возникающий на их стыке мифотворческий акт. Особое качество протекания первых секунд кадра с иконами связано с его изобразительной соотнесенностью с предшествующей визуализацией обморочного состояния Александра. Дело в том, что композиция иконы «Воскрешение Лазаря»[9] содержит графическую деталь, словно спроецированную из виде́ния персонажа: черный вертикальный проем в скальной гробнице, из которой вышел воскрешенный Лазарь, вторит текущей по зеркальной поверхности темной струйке крови Малыша из сновидческого кадра. Этот изобразительный элемент становится итогом развивающегося в течение минуты визуального ряда уже вследствие красновато-коричневого тона всего плана (панорама по руинам). Благодаря меняющему угол зеркального отражения проезду камеры кровь словно «стекает» на опрокинутые отражения домов переулка. Графический росчерк на фоне запрокинутого светлого неба специально акцентируется режиссером при помощи межкадрового перехода через затемнение. Таким образом, монтажный стык становится воспроизведением психического процесса, близкого мнемической вспышке. Сознание Александра (alter ego режиссера), рассматривающего иконы, улавливает экзистенциальный смысл сходства струйки крови ребенка и зияющего потустороннего проема в скалах (см. илл. a–b на с. 236).

Культурно-мифотворческий характер сцены еще более углубляется, если принять во внимание генетическую композиционную связь обморочного кадра с изобразительной деталью картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов». Возникающее в виде́нии Александра симметричное пространство «апокалиптического» стокгольмского переулка с двумя уходящими вверх лестницами вторит архитектурным руинам, расположенным на заднем плане живописного полотна (см. илл. на с. 238).

Связь с работой Леонардо в «Жертвоприношении» носит творчески инициирующий характер[10]. Вероятно, увиденное Тар-

a



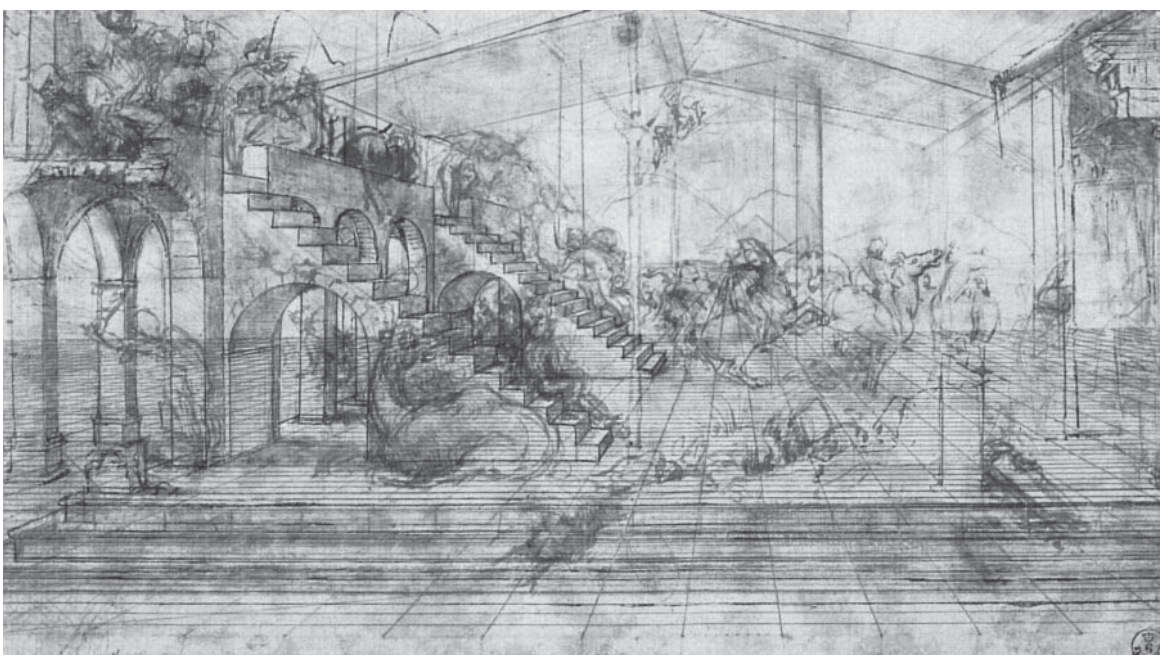
b

ковским во флорентийской Galleria degli Uffizi в момент обдумывания сценария живописное полотно, запечатлевающее «постоянную мысль Леонардо о смешении всех стихий в “конце мира”»[11], стало не только дополнительным сюжетным импульсом, но и структурной основой многих визуальных решений фильма.

В первую очередь это моменты «творения» кинодействительности из живописной реальности картины, отражающие стремление режиссера уподобить процесс выстраивания внутрикадрового пространства некоему медиумическому акту. Основу выразительности здесь составил прием изменения глубины резкости объектива при съемке через отражающую поверхность, а также работа со светом. Живописное полотно предстает в фильме в репродуцированном виде, помещенным под стекло (висит на стене в комнате Александра). И всякий раз, когда камера фиксирует отраженные в нем перемещения героя по комнате, скользящая фокусировка и изменение световых градаций обнаруживают структурно-геометрическую общность силуэтов картины и фигуры Александра. Такой привнесенный в полотно Леонардо движущийся элемент еще больше подчеркивает центральную смысловую роль Мадонны и Младенца, акцентируя композиционную аналогию, проведенную самим художником, – встроенность фигуры Богоматери в верхнюю часть идентичной структуры более крупной пирамидальной композиции переднего плана (освещенные слева невидимым ярким источником света фигуры Мадонны, Младенца и окруживших их волхвов). Таким образом, примененное Тарковским-Нюквистом внутрикадровое движение продолжает развитие композиции художника согласно его же принципам (излюбленный прием Леонардо – «non finito» – заключается в незавершенности форм и применении активной светотени, позволяющим запечатлеть временной аспект космогонического становления мира[12]).

Композиционные аналогии с картиной выглядят в фильме преднамеренными не только из-за троекратного воспроизведения

Кадр из фильма «Жертвоприношение»



Леонардо да Винчи. *Эскиз к картине «Поклонение волхвов». 147... г. Галерея Уффици, Флоренция*

описанного процесса, но также и благодаря знаковым отсылкам киноизображения к деталям живописного полотна: позы и жесты героев «заимствуются» у окружающих Мадонну персонажей, желтая накидка Александра – у одного из волхвов.

Встроенность друг в друга кинематографического и живописного миров тесно связана в «Жертвоприношении» с демиургическими свойствами фильма, отождествляющего все предкамерное пространство с ментальной реальностью героя. Более того, для глубинного сюжета кинокартины оказывается важной вербально выраженная идея *автомифотворчества*. В кадрах, заключающих эпизод ночного прихода Отто к Александру, мы слышим из уст Виктора мысль Александра (как уже упоминалось, alter ego режиссера): «Как я понимаю, Александр считает странным, когда человек сам, добровольно превращается в произведение искусства. В большинстве случаев результат всякого поэтического труда очень далеко отстоит от автора, и зачастую просто не верится, что образец мастерства – творение чьих-то рук. Но что касается актеров, здесь как раз все наоборот: здесь *автор сам выступает в роли собственного произведения*». Последняя фраза не столько логически завершает предшествующее высказывание (синтезирует тезис и антитезис), сколько парадоксальным образом комментирует предшествующую словам короткую монтажную фразу, запечатлевающую один из моментов вышеописанного встречного «встраивания» изображений.

Одним из важнейших элементов фильма становится звучание японской флейты сякухати – традиционного средства дзенской медитации[13]. Оно инициируется самим персонажем – Александр время от времени включает магнитофонную запись. Как известно, звучание в таких случаях становится для медитирующего средством управления пространством и временем, точкой слияния индивидуального сознания с миром. Потому естественно, что демиургическая самореализация Александра оказывается включенной в процесс музыкальной практики медитирования – индивидуаль-

ного мифотворчества «на звуке» сякухати. Визуальные трансформации, таким образом, воплощают в себе метафорически-знаковые, ключевые моменты этого процесса.

Сякухати впервые звучит в сцене уединения Александра перед праздничным ужином. Пьеса принадлежит традиционному репертуару *хонкёку* и носит символическое название "Shin-Getsu" («Истинное сознание луны»). Звучание охватывает пять кадров, в которых появляются четыре персонажа, имеющие своих «двойников» внутри полотна Леонардо. Первый – план с уходящей в сумерках Марией (натурная съемка, дальний план), второй – комната с проснувшимся Малышом. Далее следуют три кадра, запечатлевающие восприятие героями (Александром и его гостем Отто) картины Леонардо, а также связанную с этим процессом мифологическую трансформацию кинематографического пространства.

В первом из трех планов изображение расслаивается на два уровня – фрагментарную плоскость полотна (композиция переднего плана с Мадонной, Младенцем и волхвами) и поверхность стекла с отражающейся на ней колышащейся листвой дерева. Репродукция дается сначала не в фокусе, затем резкость наводится, словно имитируя усиливающееся внимание Александра и Отто (последний даже озвучивает: «Я плохо вижу: она же за стеклом, а здесь так темно») – так находит сюжетное оправдание визуальный аналог процесса звукового медитативного сосредоточения.

Далее следует план, фиксирующий (крупно) разговор Отто и Александра и, после ухода первого – движение Александра в сторону картины. Эффект втягивания героя некоей субстанцией возникает благодаря движению персонажа на отъезжающую камеру (для зрителя – в непроницаемую в обратном направлении плоскость экрана). Эта часть кадра синхронизируется с включением голоса телевизионного диктора, оповещающего о случившейся катастрофе. Затем – вновь план с картиной, теперь с точки зрения вглядывающегося Александра. Темное пространство полотна вновь предстает расслоенным – на отраженный абрис фигуры пер-

сонажа (в фокусе, при боковом рисующем освещении) и собственно живописную плоскость (нерезко). Импульсивное укрупнение изображения при помощи трансфокатора (от полного формата в рамке до фигурировавшего ранее фрагмента) синхронизируется с кульминационной точкой временного сжатия звуковых структур “Shin-Getsu”: ритмическое диминуирование на основе флейтового вибрато здесь реализует последнюю фазу трансформации сознания медитирующего, сопротивляющегося унификации. По окончании наезда-трансфокации становится очевидным родство силуэтов Александра и Мадонны, еще разделенных разными зонами резкости. Речевой слой звуковой дорожки дополняет психофизический (и одновременно демиургический) процесс словесными призывами диктора: «...единственный внутренний враг сейчас – это паника. Она заразительна и не поддается влиянию здравого смысла. Порядок и организованность, ничего иного, дорогие сограждане. Только порядок. Только порядок. Порядок против хаоса. Я прошу вас, я взываю к вашему мужеству и, несмотря ни на что, к вашему здравому смыслу». Заметим, что истинным назначением дзенской пьесы Shin-Getsu является сакральное «просветление» сознания медитирующего (один из переводов японского слова 心月 “Shin-Getsu” – «Просветленный ум»).

Сведенная на нет при помощи диминуирования вибрация флейтового тона переливается в новый, заключающий фазу, раскачивающийся тон. Такое же разрешение конфликта происходит и внутри визуального ряда: фокус переводится на картину, два взаимопроникающих слоя «сливаются» в единой плоскости, освещаемой дополнительным источником света (см. цв. илл. 14, a–d).

В итоге изменение конфигурации внутрикадрового пространства фильма, отражая способ в*и*дения Александра, изначально инициируется ходом дзенской медитации на сякухати и выражает демиургический процесс, отождествляющий (через подобие визуальных элементов) развитие индивидуального сознания с творением мира.

Визуальные эквиваленты

Как мы имели возможность проследить на примере случаев атомарного временно́го структурирования, визуальный миф Тарковского берет начало из простейших форм взаимодействия света и тени. Дальнейшее его формирование происходит в соответствии с идеей **изобразительных эквивалентов**, пронизывающих различные хроноимпульсы. Как правило, визуальные константы имеют в картинах мастера мотивно-архетипический смысл. Однако они служат одновременно и выявлению определенных типов аудиовизуальных соотношений, выявляющих индивидуальный способ восприятия режиссером музыкальных звучаний.

В метафильме Тарковского можно выделить несколько подобных элементов. Таковым, например, является мотив *полета* или *невесомости*. Главным визуальным средством создания эффекта левитации у Тарковского становится медленный отъезд-спуск камеры, открывающий пространство *под* фигурами летящих персонажей (Крис и Хари в сцене невесомости в «Солярисе»; взлетевшая беременная Мать в «Зеркале»). Синхронизируемый с полифоническим течением голосов органных хоральных прелюдий (“Das alte Jahr vergangen ist” и “Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ”), визуальный прием выявляет в музыкальных фрагментах общий эффект структурного и эмоционального обобщения, достигаемый равномерным ритмическим течением звуковых струк-

a

b

тур – акцентируется процессуальная выразительность музыки, *временной* (а не интонационно-знаковый) аспект звучаний (см. илл. a–b на с. 243).

Ряд архетипических перекличек объединяет две «ностальгические» картины: «Зеркало» и «Ностальгию». Взять хотя бы визуальный мотив, связанный с пространственным перемещением объектов в результате действия воздушных потоков. В «Зеркале» это кадр из советской хроники 1930-х годов (триумфальный проезд Чкалова) с разлетающимися по улице Горького миллионами белых листков; в «Ностальгии» – финальный снег, падающий на русскую равнину, окруженную стенами итальянского собора San Gagliano. Любопытно, что в первом случае (фильм с российскими визуальными реалиями) озвучивающим материалом стал итальянский Stabat Mater (Перголези), во втором же (итальянская натура) – русская народная песня «Ой, кумушки». И, как ни странно, изобразительная идентичность двух фрагментов выявляет в музыкальных образцах столь разных культурных традиций общий интонационный инвариант. Он заключается в родстве мелодического развертывания движению воздушных потоков, запечатленных на пленке. Интонация *вздоха* с восходящим скачком становится ключевой формулой движения, реализующей свойственный обоим фильмам мотив очищения страданием (см. илл. a–b на с. 245).

Другой способ объединения музыкальных текстов разных культурных традиций находим в «Ностальгии», где, в соответствии с общей бинарностью концепции (двойничество персонажей, судеб, художественных культур...), можно наблюдать *параллелизм музыкально-драматических структур*.

Так, при помощи параллельного монтажа в фильме воспроизводятся два одновременно протекающих ритуальных акта, заканчивающиеся смертью героев (Доменико и Горчакова). Кульминация в обоих случаях оказывается сопряженной со звучанием музыки: в сцене самосожжения Доменико используется фрагмент

a

b

из Девятой симфонии Бетховена, проход Горчакова со свечой через бассейн Bagno Vignoni сопровождается вступительными тактами «Реквиема» Верди. В обоих случаях режиссер использует функциональную основу музыкальной драматургии для усиления эффекта *свершения*. Момент перехода в иной мир акцентируется в обоих случаях визуальным сопоставлением (в монтаже) контрастных типов движения, связанных с визуальным воплощением строения музыкальных партитур – в моментах перехода от предыктовой фазы развития к иктовой. В случае Бетховена это предыкт к рефрену Финала симфонии, в «Реквиеме» итальянского композитора – предыктовое секвенцирование ламентаций “dona”, предшествующее *светоносному* обновлению всей музыкальной ткани в момент произнесения “et lux perpetua”. Таким образом, параллельный монтаж здесь не только служит средством этнического умножения ситуации на сюжетном уровне, но и выявляет рифму приемов в музыкальной драматургии таких стилистически и концептуально несходных произведений.

Архетипический уровень смыслов проявляется в фильмах в моменты экзистенциального *соприкосновения* художественного мира *с божественным*, космическим измерением. Во-первых, это фрагменты ярко выраженного присутствия «за кадром» авторской инстанции, связанные со звучанием классической музыки (как мы уже упоминали, последняя становится в фильмах атрибутом внутреннего мира автора-режиссера (а иногда и Автора-персонажа)).

Так, в «Зеркале» в момент заключительной левитации на музыку хора из Johannespassion Баха фугированный вариант призыва “Herr, unser Herrscher” («Господь, наш Властитель»), выделенный в партиях alti, tenori и bassi нисходящим скачком на октаву (символ гармонии, спокойствия, старости[14] – то есть прошедшего *времени*), синхронизируется с остановкой полета камеры (кран) и почти вертикальным наездом-трансфокацией на

a

b

останки заброшенного колодца. Медленное укрупнение плавающих на его дне старых кусков дерева, разбитого стекла и железа символически выражает психический процесс, близкий дзенской медитации.

Вспомним также момент визуализации шиллеровско-бетховенской фразы “Ahnest du den Schöpfer, Welt?” («Видишь ты Творца, мир?») в «Ностальгии». Словесный вопрос, усиленный риторическими (декламация хора), гармоническими (движение параллельными септаккордами – снова символ *временно́го сдвига*) средствами и мизансценой (Горчаков около зеркала в доме Доменико – разворачивается на камеру), обретает симультанный ответ в характере развития визуального ряда. С течением времени становится очевидной истинная цель медленного наезда камеры – все то же укрупнение патинированной фактуры, уже принадлежащей потрескавшейся стене дома Доменико.

В обоих случаях аудиовизуальный комплекс, на первый взгляд, парадоксально объединяет словесно-музыкальную риторику с элементами дзенского созерцания. Сопрягаются два, казалось бы, несоединимых эстетических полюса. Однако дзенский визуальный элемент здесь, конечно же, не случаен. Он становится ответом на один из смысловых полюсов музыки, а именно – на временно́й (выраженном символически (Бах в «Зеркале»), либо процессуально (Бетховен в «Ностальгии»)) аспект звучаний. Ведь истинной целью дзенской медитации на визуальном объекте является узрение вечных смыслов в материальных следах протекающего времени (*патине*) (см. илл. a–b на с. 247).

Родственный по смыслу, но отличный по аудиовизуальному выполнению, выразительный комплекс реализует взятый в катастрофически-переломном аспекте метафизический *сдвиг-контакт,* происходящий в человеческом сознании. Здесь становится важным момент «предельности» физиологически-сенсорного восприятия экзистенциальных событий.

Это фрагменты озвучивания в фильмах апокалиптических речений Евангелистов: в эпизоде прихода Отца с войны в «Зеркале» (Мф. 27: 51–52) (здесь события в большой мере принадлежат точке зрения Автора-мальчика) и в одном из снов-медитаций героев в «Сталкере» (Откр. 6: 12—17).

Мы уже обращались к первому из этих фрагментов в связи с режиссерской интерпретацией баховского речитатива из Johannespassion, реализующего евангельское Слово в музыкально-символическом ключе (Бах здесь вкладывает в уста Иоанна строки Матфея). В «Сталкере» же библейский текст и музыка предстают в виде двух синхронно развивающихся линий. Различимы два уровня: музыка, сочиненная Э. Артемьевым на Synthi—100, и шепчущий голос Жены Сталкера (Алиса Фрейндлих), воспроизводящий священное Слово.

В обоих случаях изобразительная интерпретация достигает мифологически-знакового уровня во время звучания фраз, описывающих апокалиптические природные катаклизмы: “Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen” («И земля потряслась, и камни расселись») (Мф. 27: 51); «Говорят горам и камням: “падите на нас”» (Откр. 6: 16). Поразительно соответствующее словесной аналогии Матфея и Иоанна сходство и изобразительных решений в фильмах. И тут, и там возникает совершенно идентичный иероглиф апокалиптического «стирания» мира. В обоих случаях движущийся кадр (в «Зеркале» исследуется поверхность живописного портрета Джиневры деи Бенчи Леонардо да Винчи; в «Сталкере» – фрагмент неизвестной пейзажной репродукции внутри стеклянной сферы под водой) содержит световое событие, «выпадающее» за пределы эстетически допустимого. Длясь ровно мгновение, эффект *пересвета* в обоих случаях накладывается на «проплывающее» перед камерой изображение дерева – символа мифологической оси мира, «потрясаемой», таким образом, неким метафизическим катаклизмом (см. цв. илл. 8, a, b).

Через визуальное сходство эпизодов выявляется некая функциональная общность и двух музыкальных фрагментов, изначально существующих в абсолютно различных исторических и смысловых парадигмах. В речитативе И.-С. Баха и композиции Э. Артемьева оказывается услышанным и *визуально прочитанным* элемент космогонической связи музыкального звука с «необработанным» звучанием мира. У Баха означенный эпизод сопровождается имитацией музыкальными инструментами шумовых явлений – символическим *прекращением* музыкальной речи. В музыке же Артемьева связь искусственно конструируемой композиции с естественно-природным звуковым континуумом сказывается в особых свойствах звуковой материи – звучание парадоксально сближает процесс его рецепции с психофизиологическим восприятием *тишины*. Таким образом, *атомарные* проявления баховского текста ассоциативно рифмуются с континуальными свойствами артемьевского звукового космоса, как бы *инкрустируясь* в них и образуя новые слагаемые общего квазизвукового становления метафильма.

Важнейший архетипический мотив Тарковского – переход, *путешествие «по ту сторону»* обыденного сознания. Не случайно режиссер наделяет в своих фильмах особым, сверхфабульным смыслом такие простые действия, как «проезд» (дрезина в «Сталкере», туннели города будущего – в «Солярисе»), «проход» (Сиваш в «Зеркале», «труба» в «Сталкере», бассейн Bagno Vignoni в «Ностальгии»). Статус визуальной метафоры приобретает пространственное перемещение находящегося в кадре персонажа (часто – субъекта ментальной трансформации). Отличительной изобразительной особенностью здесь становится крупный либо средний план движущегося в профиль героя, а также – синхронное перемещение кадра, создающее эффект статичного портрета на движущемся фоне. При этом фоновая композиция, как правило, имеет собственную драматургию развития. Визуальным объектом

становится фрагмент более или менее однородной структуры, изначально прочитываемой вполне функционально, однако благодаря движению превращающейся в медитативно развивающуюся абстрактную композицию. Такое смысловое смещение от утилитарной конкретики к живописной абстракции символизирует нужную фазу самоуглубления медитирующего сознания. Возникает модуляция модальных уровней. Изначально объективный план постепенно расслаивается на объективную (предмет) и субъективную (фон) составляющие – реализуется процесс *созерцания*.

В сцене «проезда» на дрезине в «Сталкере» переход «по ту сторону» сознания совершают Сталкер, Писатель и Профессор – их крупные планы попеременно занимают «объективную» зону композиции. Фоном для изображений героев служит промышленный пейзаж заброшенной электростанции. Туман, плавающий фокус,

а также черно-белая гамма плана при движении превращают груды досок, кирпичные стены, железные конструкции в ритмичные узоры, развивающиеся до полной абстракции (в конце проезда, в фокальной зоне Писателя, равномерным фоном к его профилю некоторое время служит сплошной узор из круглых срезов бревен) (см. ил. на с. 251).

В «Ностальгии» Горчаков совершает символический проход по бассейну с горящей свечой. Экранная медитация составляет девять минут и снята одним планом. Одним из основных наставлений режиссера актеру Олегу Янковскому было создать «метафору прожитой жизни»[15] (план заканчивается реальным переходом героя «в иной мир»). Фоном, транслирующим процесс самопогружения, служит старинная каменная кладка стен бассейна, покрытая патиной – голубыми, белыми, зелеными отложениями солей, мхом, выветриваниями, вымытыми и откристаллизовавшимися породами. Драматургию плана составляют три попытки прохода, запечатляющие сгущающуюся степень напряженного *сосредоточения* героя. Процесс концентрации сознания имитируется постепенным переходом-трансфокацией от общего плана персонажа к среднему, что способствует сжатию пространства заднего плана и укрупнению рисунка кладки. Финал прохода отмечен размыванием фона (выходом его из зоны резкости). В последние же секунды движения, посредством монтажной склейки, композиция предельно упрощается: место фигуры Горчакова на переднем плане занимают несущие свечу руки героя. Скользящий фон переходит к фиксации микроструктур (см. илл. на с. 253). Момент *просветления* (смерти героя) реализуется в смещении медитативной идеи на уровень монтажных смен.

Другой вариант трансформации сознания связан с глубинным самоотождествлением, предстающим в форме символического *слияния несоединимых начал*, – такая ситуация типична для сновидческой реальности картин Тарковского. Одним из вариантов

зрительной интерпретации здесь становится запечатление архетипического мотива *встречи* в определенном последовании визуальных событий. Таковы воссоединения Матери тридцатых годов с Матерью времени съемок в «Зеркале» (сновидческая реальность, охватывающая эмпатии Автора-взрослого, Автора-мальчика и самой Матери); Эуджении и Марии – в «Ностальгии» (сон Горчакова). В первом случае символически объединяются разные возраста одного человека (пласты исторического времени), во втором – национальные типы, ментальные и географические реальности.

Общность фрагментов проявляется в развитии плана, фиксирующего одну из героинь в момент приближения к своему «двойнику». Причем, опять же, перемещение совершает и сама участница встречи (в «Зеркале» – поправляющая волосы Мать, средний план; в «Ностальгии» – Мария, крупно в профиль), и сопровождающая ее движение камера. Движущийся фон в обоих случаях – старые стены помещений, попорченные водой (в «Ностальгии»

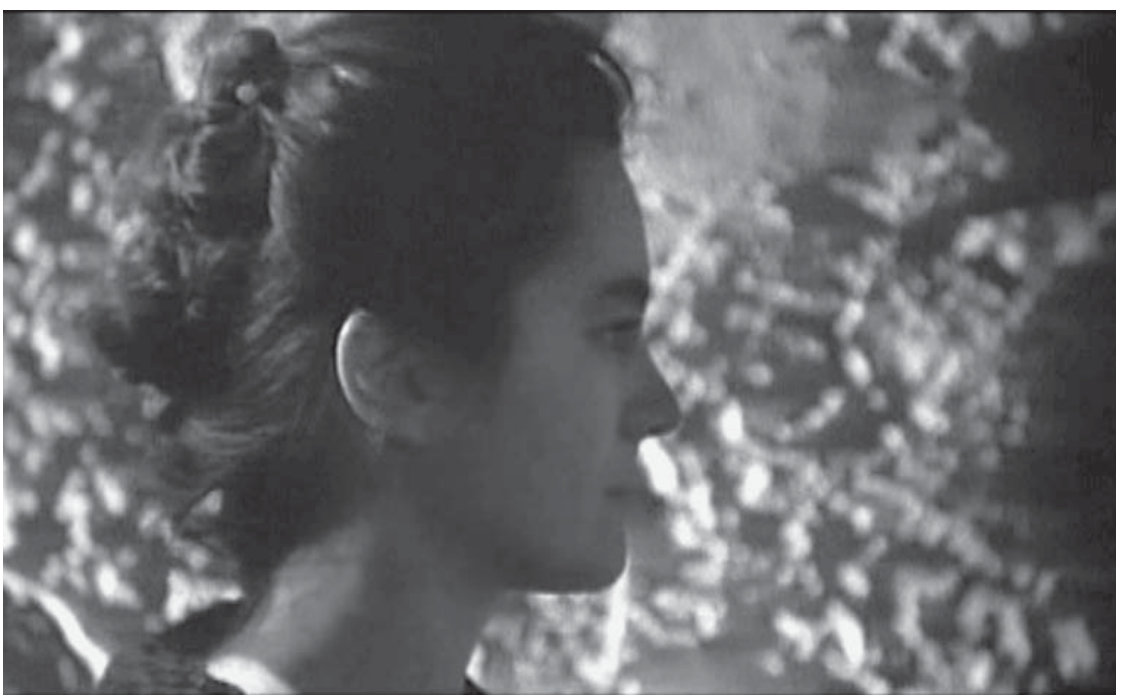
присутствие воды угадывается по капающему звуку и разъеденной штукатурке стены, в «Зеркале» же – потоки воды льются по стенам, зеркалу и отражаются в созданном Э. Артемьевым звуковом фоне). Вода и отволгшие поверхности символически отсылают к мифологическому типу течения времени. А замедленный темп движения героини (съемка в рапиде) провоцирует «сосредоточение» на следах ушедшего времени, патине – транслируется глубинный ментальный процесс (см. илл. a–b на с. 255).

Визуальная общность фрагментов выявляет функциональное сходство и в звуковых решениях. В «Зеркале», как уже упоминалось, используется специально написанная для эпизода музыка Э. Артемьева; в «Ностальгии» – русский вечериночный «язык» в исполнении Ольги Сергеевой. Музыкальные фрагменты объединяются уже по признаку принадлежности к аморфному музыкально-временно́му пласту, активизирующемуся в метафильме в момент фиксации сновидений. Дополнительный уровень сближения оказывается связанным с эффектом специфической сновидческой смутности, неясности, который достигается тембровыми мерцаниями и маскировкой.

Так, одним из главных, динамически акцентируемых, звуковых слагаемых сновидения в «Зеркале» становится краткий наигрыш маночка (пластмассовой дудочки), ассоциируемый сознанием спящего мальчика (Автора в детстве) с посвистом ночной птицы (сменяются кадры проснувшегося Алеши и лесной опушки). Эффект неуловимости звукового источника усиливается тембровыми наслоениями АНСа и колокольчиков. В момент «прохода» Матери прибавляются электронно обработанные звуки колокола, смешиваемые с замедленно воспроизведенным пением хора басов. Идея тембрового «перекрашивания» доводится до своего логического завершения в последнем звуковом микшировании, выводящем героя из сновидческой реальности: скрип зеркальной поверхности (молодая Мать проводит рукой по зеркалу, в котором отражается Мать старая) наплывом (кроссфейд) перетекает

a

b



в скрежет трамвайных тормозов за окном московской квартиры, в которой просыпается Автор.

В «Ностальгии» в звуковом сопровождении сцены встречи Марии и Эуджении также присутствует эффект тембровой маскировки. Он связан с особенностями исторического бытования жанра русского свадебного «языка» (подпевки плачу невесты), уникальная особенность которого состоит в вокальной имитации исторически вытесненного скрипичного наигрыша.

Тот же принцип можно констатировать в сцене «проезда» в «Сталкере», где Э. Артемьев концептуально осмысливает процесс тембровой и структурной трансформации звучаний – превращения конкретных шумов (стука колес поезда) в искусственно создаваемые фактуры.

В «проходе» Горчакова в «Ностальгии» смешиваются и перетекают друг в друга отзвук металлической конструкции лестницы (на нее опирается герой перед тем, как поставить донесенную свечу на бортик бассейна и умереть) и унисон виолончелей, извлекающих первые звуки «Реквиема» Дж. Верди.

Так, сопровождая в фильмах Тарковского запечатленную в особом визуальном комплексе трансформацию сознания персонажей, тембровые метаморфозы становятся средством объединения звуковой материи самых разных (в стилевом и историческом отношениях) образцов – музыки романтической традиции (Верди), современной электроники (Э. Артемьев), народного интонирования (русский вечериночный язык) и шумов. Вновь маркируется глубинная ритуальная, трансформирующая сознание и мир сущность музыкальных звучаний.

Примечания

1 *Ямпольский М.* Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. М., 1992. № 15. С. 97.

2 Исключительная его адекватность режиссерскому замыслу уже нами рассматривалась в разделе, посвященном аморфному пласту музыкального времени в фильмах режиссера.

3 *Патина* (ит. patina) – тончайшая пленка из окислов зеленого, голубого или бурого цветов на медных, бронзовых, латунных и т.п. поверхностях, образующаяся с течением времени под воздействием кислорода, углерода, кислот и солей. Слово *патина* часто употребляется в качестве синонима выражения *налет старины*. Патина является также одним из проявлений *саби* – понятия японской эстетики, выражающего японский идеал красоты. Корень *'саб'* входит в состав многих японских слов и имеет широкий спектр значений – *меркнуть, темнеть, покрываться патиной; печаль, покинутость, тишина*. В контексте мифоморфной художественной системы А. Тарковского *патинирование* (обработка предметов в декоративных целях) приобретает особую актуальность.

4 Об открытии Тарковским возможности «прямого воплощения психического процесса на экране» (более того, «сложного акта мышления») «с помощью непрерывного движения и фактуры предметов» см. в работах *С. Филиппова*: 1) Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа... // Киноведческие записки. М., 2001. № 55. С. 181–182; 2) Андрей Тарковский и Микеланджело Антониони // А.А.Тарковский в контексте мирового кинематографа. М., 2003. С. 157. Ср. с замечанием М. Ямпольского: «Фильм у Тарковского мумифицирует время, потому что зрение, конструируемое им, совпадает с длительностями самого события и его переживания» (*Ямпольский М.* Кинематограф несоответствия (Кайрос и история у Сокурова) // Ямпольский М. Язык – тело – случай. С. 336).

5 Всем известно, насколько тщательно Тарковский собственноручно выстраивал перед съемками такие «спонтанно» организованные натюрморты и микропейзажи.

6 Различение континуального (конкретно-изобразительного) и дискретного (отвлеченно-знакового) способов визуального изложения мысли в связи с разницей функционирования «правополушарных» и «левополушарных» элементов изображения в фильмах Тарковского обсуждается в работе: *Филиппов С.* Теория и практика Андрея Тарковского // Киноведческие записки. М., 2002. № 56. В этом исследовании проезд из «Сталкера» иллюстрирует ту ситуацию, когда «...отдельные левополушарные элементы функционируют внутри несомненно правополушарных кадров...» (С. 66).

7 На одном из плавающих в воде календарных листков, как известно, оказалась, с ошибкой в один день, запечатленной дата смерти режиссера – 28 декабря (Тарковский умер 29 декабря 1986 г.), что впоследствии придало кадру еще и автомифологическую коннотацию.

8 Перекресток на пересечении стокгольмских улиц Свеавэген и Туннельгатен стал носить имя Улофа Пальме после трагической гибели здесь 28 февраля 1986 года шведского премьер-министра. Убийство произошло недалеко от места размещения камеры С. Нюквиста, снимавшей здесь 17—22 июня 1985 года кадры для «Жертвоприношения», что послужило одним из импульсов для профетических толкований последнего фильма Тарковского (другой, как известно, возник в связи с событиями в Чернобыле 26 апреля 1986 года).

9 Икона «Воскрешение Лазаря» написана неизвестным автором, предположительно новгородской школы, XV век.

10 Статья *Х. Левгрен* «Леонардо да Винчи и “Жертвоприношние”» (Киноведческие записки. М., 1992. № 14) посвящена теме диалога двух текстов культуры, однако это исследование не затрагивает мифотворчески-преобразующего аспекта этого взаимодействия.

11 *Дунаев Г.* О принципах композиционного построения в эпоху Ренессанса // Проблемы композиции. М., 2000. С. 192.

12 См. *Дунаев Г.* Указ. соч. С. 192.

13 См. описание медитативного процесса, осуществляемого посредством звукоизвлечения на сякухати, в главе «Музыкальный хронос» (раздел *Аморфный хронос*).

14 См.: *Берченко Р.* Указ. соч. С. 112.

15 Цит. по интервью О. Янковского в документальном фильме Д. Трофимова «Крестный путь Андрея Тарковского» (ООО «МТК ИРБИС». ОАО «Первый канал», 2007).

Заключение

Мы рассмотрели три кинематографические ипостаси *звучащего мира* в фильмах А. Тарковского – непосредственный феноменологический слой *звучаний*, специфический *музыкально-временной континуум* и визуальное претворение звуковой материи. Все три составляющие участвуют в формировании особенностей **музыкального мифа Тарковского**. Его существенной чертой становится один из классических признаков структуры мифологического мироздания: взаимодействие разных уровней «благодаря способности элементов к топологическому скольжению (нанизыванию, подмене, свертыванию и развертыванию)»; *медиативный* механизм, заключающийся в преодолении противоположностей «не напрямую, а обходным маневром, путем последовательного логического ускользания от противоречий»[1]. Так, для унификации, структурного сближения звуковых импульсов различного культурного происхождения режиссер применяет метод их непосредственного *интонационного ассоциирования* (рассмотрен в I главе книги), погружения в гомогенный музыкально-временной слой (II глава) или выделения *архетипических* черт звуковой структуры и семантики за счет выявления *визуальных эквивалентов* (III глава).

Подобный подход оказывается вовсе не новым в контексте собственно музыкальной культуры, непрерывно творящей свой миф посредством композиторских опусов. Здесь мы наконец подходим к выявлению особенностей конфигурации циклической музыкальной модели, запечатленной в метафильме мастера (см. Введение). Метод режиссера сопоставим с приемами работы авторов-музыкантов с оригинальными источниками разных эпох – явлением интертекстуальности в музыке. Особенно актуальным здесь оказывается характерный для музыкального XX века способ выстраивания *метакомпозиции*, метафорически отражающей индивидуальные концепции исторического становления музыкаль-

ной культуры (например, концепции А. Шнитке, Л.Берио). Драматургия таких сочинений, как известно, во многом определяется мерой «присвоения», стилистической адаптации материала, маркированного как *чужой*. Так и в метафильме Тарковского оказалось возможным выявить способы режиссерского приобщения к воспроизводимым музыкально-историческим временам (глава II). Различные уровни балансирования между грамматическим, семиотическим и онтологически-временн*ы*м *чтением* музыкальных структур реализуются в визуальных коннотациях барочной, классицистской, романтической, традиционной народной и специальной авторской музыки.

Особенности же *звуковой* модели Тарковского, а именно – тенденция к плавному перетеканию между разными звуковыми планами, отсылает нас к культурному космосу музыкальных сочинений, написанных в парадигме так называемой *симбиотической полистилистики,* где контрастные элементы сближаются за счет стилистических *модуляций*. Этот чрезвычайно обширный исторический пласт включает явления от поздних циклических произведений Д. Шостаковича до медитативных концепций «четных» симфоний А. Шнитке и «неоромантических» опусов В. Сильвестрова. Постепенное же сведение всей звуковой ткани метафильма к единому акустическому знаменателю (*звуковому зерну*), наделенному архетипическим смыслом, сближает звуковые сюжеты фильмов мастера с уникальными музыкально-смысловыми конфигурациями произведений А. Шнитке, развивающими парадоксальную идею *интонационного родства взаимоисключающих тем*[2].

В соответствии с характером смыслового означивания заимствуемого музыкального материала метод Тарковского соотносится также с понятием *цитаты* – одним из краеугольных камней полистилистической парадигмы. На этот тип взаимоотношений со звучащим оригиналом указывает оперирование в ряде случаев не самим музыкальным текстом, а «стилем как структурой с заданным значением, то есть *знаком*»[3] (в фильмах Тарковского это –

редкие моменты *визуального игнорирования* звуко-смыслов). Среди подобных случаев отметим использование таких музыкальных «означающих», как Увертюра к «Тангейзеру» Р. Вагнера, Финал Девятой симфонии Л.Бетховена, «Болеро» М. Равеля (в «Сталкере»), неаполитанская народная песня (в «Ностальгии»). В результате фрагментации, звуковысотного маскирования, наложения шумовых фактур (в «Ностальгии» – в сочетании с эффектом пространственной реверберации) музыкальные опусы предстают в некоем «снятом» смысловом варианте, с перекодированной в соответствии со звуковым контекстом семантикой. При цитировании арии “Erbarme dich” («Смилуйся») из Matthäuspassion И.-С. Баха в «Сталкере» (насвистывающий Писатель) заложенный в музыкальной риторике евангельский ассоциативный семантический слой благодаря мотивной трансформации подменяется бытовизмом фольклорного жанра. Оценочные коннотации при этом заостряются благодаря особенно неподобающему характеру исполнения музыки. Сопоставление молитвы и банального бытовизма насвистывания реализует идею онтологической *неслиянности* высокого и низкого жанров, чрезвычайно характерную и для опусов А. Шнитке. Конфликтующие между собой пласты двух музыкально-смысловых измерений оказываются связанными с визуальным миром фильма лишь «пустым звуком, механически, бездумно» (следуя фразе Сталкера), без структурных и семантических коннотаций. Подобные ситуации искажения смысла воспроизводимой музыки находят эквиваленты среди музыкальных полистилистических приемов в специфических способах *остранения, замутнения стилистической модели*.

Определенные тенденции проявляются и в изобразительных способах работы с музыкальным материалом. Процесс улавливания и *визуального унифицирования* схожих структурных элементов в звуковой материи самых различных музыкальных традиций за счет повторяемости архетипических сюжетных мотивов фильма (предмет рассмотрения в III главе книги), по сути, также яв-

ляется аналогией одному из типов сочинения музыкальных тем, характерному для композиторской практики XX века. Это *ассоциативный метод* интонационной кристаллизации, основанный на обобщении качеств «чужих» музыкальных текстов и потому предполагающий в конечном опусе «многоадресность» структурных и семантических связей[4]. Ведь в метафильме Тарковского изобразительному комментированию зачастую подвергаются не уникальные свойства конкретных, используемых режиссером произведений, а некий проявленный в них уровень музыкально-исторической константности.

Процесс *визуализации музыки* в фильмах режиссера – явление, довольно органично вливающееся в современный культурный контекст в связи с общей ситуацией усиления в период 60—80-х годов XX века видового взаимодействия кино и музыки. Различные уровни кинематографической специфики проявляют себя в сочинениях А. Шнитке (коллажный метод композиции), Г. Канчели (pars pro toto как принцип тематического изложения), Л. Берио (предельное заострение модусов монтажно-контрастного и тотально-бесстыкового развития)[5]. И здесь весьма симптоматичным выглядит акцент в художественной системе фильмов на изобразительных коннотациях музыки И.-С. Баха. Имя немецкого композитора фигурирует как некая эмблема Музыки также в творчестве другого современного автора – С. Губайдулиной. Во многих сочинениях композитора (например, в “In croce” для виолончели и органа) благодаря особым иконическим свойствам музыкальной материи можно наблюдать процесс звуковой *спатиализации* баховской символики. По словам Ю. Кудряшова, «возвращаясь к религиозной эмблематике баховской эпохи, современный творец придает ей “новое дыхание” в ранее неведомых музыкально-экспрессивных “пространствах”, а тем самым по-своему косвенно разъясняет и смыслы самой музыки И.-С. Баха – причем так, что ее тайный слой, символически сокрытый от позднейшего неискушенного восприятия, теперь становится явным... ибо наделен

повышенной степенью звукоинтонационной зримости и передается слушателю непосредственно, почти моментально»[6]. В том же направлении развивается рецепция баховской музыки и благодаря кинокартинам Тарковского: как было показано, визуальные контрапункты смещают акценты с преобладающей знаковости к имманентной выразительности звуковых структур, что повышает в сознании слушателей-зрителей пространственный модус и эмоционально-ассоциативную емкость восприятия.

Интерпретация баховской музыки провоцирует в метафильме Тарковского образование целой художественной области притяжения, связанной с эпохой барокко. Сюда отнесем и свойственное режиссеру мышление целостной структурой кинокартины как живым изменяющимся организмом, и соединение квазикосмогонического элемента с *инвариантным* принципом развертывания.

Однако модель мифологического *хроноса* фильмов (в музыкальном ракурсе интерпретируется во II главе книги), слагаемая из нескольких нанизанных друг на друга качественно различных элементов, представляет собой *полимерную* темпоральную структуру, типичную скорее для музыкальных опусов XX века. Как было показано, *временна́я* архитектоника фильмов связывает заданные звучаниями картин *аморфный* (архаический), *квалитативный* (Новое время) и *атомарный* пласты с неким новым качеством *одномоментности* (см. раздел об *аморфном* хроносе во II главе). Вытекая из звуко-зрительных взаимодействий и пространственного выстраивания, это свойство уже явно преодолевает структурные границы, обозначенные конкретными звуковыми фрагментами, дополняя картины режиссера еще одним, *метазвуковым,* мифотворческим элементом.

Кроме того, режиссер запечатлевает в своих фильмах сам процесс звукового овеществления музыкального времени, перехода его из незвучащей фазы в звуковую. Мы имели возможность проследить это на примере громкостно-динамических

особенностей интерпретации арии “Erbarme dich” И.-С. Баха в «Жертвоприношении». Здесь возникает еще одна параллель музыкальной культуре. Как известно, мысль о существовании внезвукового музыкального континуума и необходимости его *улавливания* активным творческим сознанием в годы реализации Андреем Тарковским его режиссерских замыслов настойчиво разрабатывалась автором концепции музыкальной полистилистики Альфредом Шнитке[7]. Как и в сочинениях композитора, в фильмах Тарковского претворение музыкально-исторических континуумов балансирует между фактурно-кинетическим и интертекстуально-знаковым аспектами.

Подобные архаико-мифологические элементы выявляют родство воспроизводимого в фильмах творческого акта с архетипическим процессом человеческого самоосознания посредством медитации – в ее дальневосточной разновидности. Влияние дзен-буддизма, связанное в картинах Тарковского с характерной атмосферой «психического *шока* (ошеломления. – *Н.К.*), буквально выбивающего человека из привычной сферы здравого смысла и вынуждающего его (*на пороге безумия и смерти*) выработать новое, более глубокое мироощущение, способное выдержать любые удары»[8], на уровне материальных проявлений кинематографического хроноса воплощается в более ортодоксальном виде – с маркированными подготовительными фазами *концентрации* и *созерцания*. Метод Тарковского оказывается сопоставимым с метафорическим воплощением акта медитирования в композиторских опусах 70—80-х годов XX века – с характерным для них «свертыванием» временнóго параметра продолжительно «созерцаемой» музыкальной структуры и выходом за пределы семантической субъект-объектной антиномии (упомянем здесь опыты А. Тертеряна и В. Сильвестрова[9]).

Подобно музыкантским опусам, кинематографический опыт Тарковского оказывается примером ситуации, когда примесь культуры Востока в произведении искусства служит, главным об-

разом, не информированию западного сознания о некоторых элементах и преимуществах иной культуры, но усилению собственных традиций, действующих в схожем направлении «реального переживания глубинного смысла символов», которые, увиденные «внутренними глазами», можно уже «изучать, описывать, воспроизводить»[10].

Таким образом, возвращаясь к осмыслению сущности и роли музыкальной составляющей в метафильме Тарковского, вновь подчеркнем его мифотворческие свойства. Уникальная система становления музыкальных смыслов развивается в нем в трех направлениях: внутри звуковой космогонии, в визуальном метатексте и временно́м континууме. Эти уровни кинематографического выражения *звучащего мира* вполне адекватны и специфическому акту *исполнительского* мифотворчества (вспомним о детской мечте Тарковского стать дирижером симфонического оркестра[11]) в его предельном выражении – воссоздании «бытийной структурности произведения в его предметной полноте»[12]. Как было показано, фильмы режиссера представляют собой уникальный феномен параллельного существования *интерпретационного* и *онтологического* исполнительских аспектов на разных уровнях становящегося кинопроизведения.

Примечания

1 *Осадчая О.* Мифология музыкального текста // Миф. Музыка. Обряд. М.: Композитор, 2007. С. 21—23.

2 По замечанию Е. Чигаревой, это один из главных творческих принципов композитора. См.: Теория современной композиции. Гл. XIII. С. 443.

3 См. о технике стилевых совмещений в музыке XX века: *Арановский М.* Указ. соч. С. 307.

4 М. Арановский, выделяя *метод ассоциаций* в качестве отдельного приема интертекстуальных взаимодействий в музыке, применяет это понятие к анализу стилистического взаимодействия музыки балета И. Стравинского «Поцелуй

феи» со сферой инфернальных образов в различных сочинениях П.И. Чайковского. См: Указ. соч. С. 298–300.

5 См. об этом: *Савенко С.* Кино и симфония // Советская музыка 70—80-х годов. Стиль и стилевые диалоги. М., 1986.

6 *Кудряшов Ю.* Теория музыкального содержания. Санкт-Петербург–Москва–Краснодар: Лань, 2006. С. 409—410.

7 «...внутреннему воображению [композитора. – *Н.К.*] будущее произведение представляется <...> как бы готовым, он его как бы слышит, хотя и не конкретно, и по сравнению с этим то, что потом достигается, является чем-то вроде перевода на иностранный язык с оригинала, с того оригинала, который, в общем, оказывается неуловимым» (*Шнитке А.* На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982, цит. по: *Шнитке А.* Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. С. 174). «Каждый пытается прорваться к непосредственному выражению некоей слышимой им прамузыки, которая еще не уловлена» (Там же. С. 176). «У того произведения, которое находится во мне, есть свои закономерности, свои объективно существующие правила, которые надо интуитивно постигнуть и реализовать» (*Шнитке А.* Реальность, которую ждал всю жизнь // Советская музыка. 1988. № 10. С. 25).

8 *Померанц Г.* Традиция и непосредственность в буддизме чань (дзен) // Роль традиций в истории и культуре Китая. М.: Наука, 1972.

9 См.: *Кузнецова М.* Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2007.

10 *Померанц Г.* Указ. соч.

11 Весьма симптоматичным выглядит утверждение М.Аркадьева, что дирижер – это «особый культурно-исторический феномен, выполняющий *функцию экстериоризации*, проекции... латентной структуры “незвучащего” музыкального времени...» (*Аркадьев М.* Временные структуры новоевропейской музыки. С. 22—23).

12 Там же. С. 17.

Глоссарий

АНС – первый в мире студийный фотоэлектронный синтезатор, основу работы которого составляет оптический метод генерирования чистых тонов; был построен российским конструктором Е. Мурзиным (проект – 1938 год, осуществление – 1958–64 годы) и получил название в честь светомузыкальных опытов А.Н. Скрябина. Возможности синтезатора метафорически отразились в названиях созданных на нем композиторских опусов 1964–1971 годов: «Vivente – non vivente» («Живое – неживое») (С. Губайдулина), «12 взглядов на мир звука» (Э. Артемьев), «Поток» (А. Шнитке), «Пение птиц» (Э. Денисов).

Аффектов теория – музыкально-эстетическая концепция, рассматривающая музыкальный язык как систему канонов изображения человеческих чувств и страстей; получила широкое распространение в Европе в XVIII веке.

Бурдон (фр. *bourdon* – «густой бас») – непрерывные и не изменяющиеся по высоте (чаще всего басовые) звуки, сопровождающие мелодическое течение голосов музыкальной композиции.

Валльвиса (шв. *Locklåtar* – «песня-приманка») – жанр шведских традиционных пастушеских зазываний; исполняется в манере *kulning*, которая представляет собой разновидность женского горлового импровизационного интонирования (словесный текст валльвис минимален, часто ограничивается кличками животных).

Ви́на (санскр.) – индийский струнный щипковый (плекторный) музыкальный инструмент, имеющий, помимо основного, дополнительный ряд струн, на которых традиционно извлекается неизменный по высоте звук.

Гетерофония (греч. *heteros* – «другой» и phone – «звук») – вид музыкального многоголосия, представляющий собой синхронное звучание в разных голосах вариантов одной мелодии; типичен как для древней литургической музыки, так и для архаического фольклора.

Дзё-ха-кю (яп. 序破急, Jo-ha-kyū – «введение—перелом—ускорение») – тип композиции, реализующий древний архетип ритуального преобразования мира. Зародившись в рамках музыки *гагаку* и последовательно разработанный в театральной традиции *Но* (Зеами), широко используется во всех формах японского традиционного искусства.

Имитация (лат. *imitatio* – «подражание») в музыке – повторение мелодии одного голоса фактуры в другом голосе со сдвигом во времени, характерна для полифонической музыки.

Кадр – 1) отдельный фотоснимок на кинопленке; 2) фрагмент непрерывно (без монтажных склеек) разворачивающегося изображения.

Кластер (англ. *cluster* – «гроздь») – созвучие, составленное из минимальных интервалов (микрохроматических или секунд – в темперированном строе), взятых в тесном расположении.

Контрапункт (лат. *punctum contra punctum* – «точка против точки») в музыке – техника соединения разных мелодий в одновременном звучании. В применении к анализу кинематографического текста трактуется нами как способ организации совместного действия звуковой и визуальной составляющих кинематографического целого. В киноведении термин сначала употреблялся как синоним несинхронности звука и изображения (Заявка 1928 года «Будущее звуковой фильмы» С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и Г. Александрова), затем в звукозрительной теории С. Эйзенштейна был осмыслен как смысловое объединение звукового и визуального компонентов.

Метафильм – здесь: совокупность фильмов одного автора, объединенных специфической сюжетной и структурной изоморфностью и составляющих единую систему смыслообразования.

Мизансцена в кино – размещение и содвижение объектов съемки, соотносимое с плоскостью кадра.

Модальность – изначально лингвистическая категория, обозначающая отношение содержания сообщения к действительности. В применении к кинематографу понятие используется для определения субъекта высказывания (точки зрения, с которой оно соотносится, – в лингвистике называется эмпатией), степени субъективности высказывания (передается через особую ненормативность выразительных средств), а также связи высказывания с действительностью (реальность, воспоминание, сновидение и воображаемое) (см. об этом: *Филиппов С.* Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Пролегомены к истории кино // Киноведческие записки. М., 2001. № 55. С. 165-166); по степени субъективности кинематографического изображения различаются объективная (точка зрения автора), субъективная (точка зрения персонажа) и

полусубъективная (персонаж в кадре) модальности (ср. с типологией Ж. Митри: *Митри Ж.* Субъективная камера // Эстетика и психология искусства. Вопросы киноискусства. М., 1971. Вып. 13. С. 317–319).

Мугам – жанр классической устной традиции Азербайджана (национальные разновидности – арабский *магам*, турецкий *макам,* персидский *десгях,* таджикский и узбекский *маком*), многочастное вокально-инструментальное произведение, импровизируемое на основе заданных ладовой и ритмической структур; обширный корпус мугамов отражает систему многосторонней взаимосвязи физиологических и духовных состояний человека с космическими вибрациями.

Наезд / отъезд – прием киносъемки, осуществляемый фронтальным движением камеры либо изменением фокусного расстояния объектива (трансфокацией). В первом случае крупность разноудаленных объектов изменяется с разной скоростью, во втором – с одинаковой.

Наплыв – плавный монтажный переход одного кинематографического кадра в другой, достигаемый одновременным уменьшением яркости одного изображения и увеличением яркости другого; используется как средство передачи пространственно-временных и модальных смен в киноповествовании.

Панорамирование – прием киносъемки, осуществляемый вращением камеры в горизонтальном или вертикальном направлениях.

План – 1) масштаб изображения в кинокадре, обычно определяемый относительно величины человеческой фигуры; различают *дальний* (человеческая фигура занимает не более одной трети кадра), *общий* (человек в полный рост), *крупный* (голова человека), *средний* (между общим и крупным) и *сверхкрупный* (деталь лица) планы; 2) фрагмент непрерывно (без монтажных склеек) разворачивающегося изображения, осмысливаемый во временно́м аспекте.

Проезд – прием киносъемки, осуществляемый горизонтальным движением камеры перпендикулярно оси съемки.

Рапид (англ. *rapid* – «ускоренный») – прием, основанный на технике ускоренной (относительно стандартной скорости – 24 к/с) съемки. При воспроизведении с обычной скоростью дает художественный эффект замедленного течения времени.

Риторические фигуры – в музыке XVI–XVII веков: единицы музыкального языка, выразительность которых была связана с нарушением норм строгого стиля (по аналогии с принципом decoratio в ораторской речи), символизацией человеческих эмоций и передачей словесных понятий (см. об этом: *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М: Музыка, 1983).

Сонограмма – графическое представление спектра звуковых колебаний, развивающихся во времени.

Сонористика (лат. *sonorous* – «звучный», «звучащий») – тенденция в музыке, связанная с выдвижением тембра на роль основного фактора выразительности; для сонористического письма характерны особые типы фактурной организации – *кластеры*, звуковые *пятна, россыпи, полосы, поля*; термин введен в 1960-х годах польским музыковедом Ю.М. Хоминьским.

Спектр звука – совокупность гармоник, составляющих звук.

Стохастика – принцип музыкальной композиции, основанный на воплощении в звучании сложноорганизованных вероятностных процессов; введен в музыкальный обиход Я. Ксенакисом.

Сякухати (尺八) – японская продольная бамбуковая флейта китайского происхождения, одно из традиционных средств дзенской медитации; название связано со стандартной длиной инструмента (尺, “shaku” – «фут»; 八, “hachi” – «восемь» – 1,8 японских фута).

Темир-комуз – киргизский щипковый музыкальный инструмент, разновидность металлического *варгана*; представляет собой железную (медную или латунную) подковку со стальной пластинкой-язычком. При извлечении звука инструмент прижимают к зубам и защипывают язычок, резонатором служит ротовая полость исполнителя.

Фокализация (фр. *focalisation* – «фокусирование») – термин нарратолога Ж.Женетта («Фигуры III», 1972), означающий организацию в повествовании выраженной точки зрения; по Женетту, *нулевая фокализация* – повествование от *всеведущего* повествователя, *внутренняя фокализация* – повествование с некоторой *точки зрения*, *внешняя фокализация* – *объективное* повествование, *взгляд извне*, предполагающий ограниченное знание о внутреннем мире

персонажа; к кинематографическому изображению применимы понятия *внешней* и *внутренней* фокализации, при этом внешняя авторская позиция традиционно отождествляется с *абсолютным субъектом* действия, который, по выражению М. Ямпольского, является в фильме сторонним «наблюдателем» «в силу его всеприсутствия и бесплотности» (*Ямпольский М.* Диалог и структура кинематографического пространства (О реверсивных монтажных моделях) // Ямпольский М. Язык – тело – случай. С. 54).

Фоносфера – понятие, введенное в искусствоведческий обиход музыковедом М. Таракановым в связи с описанием культурного звукового фона Земли (по аналогии с ноосферой), слагаемого из речевой и музыкальной деятельности человека (см.: *Тараканов М.* Фольклор и «фоносфера» // Курьер ЮНЕСКО. Май 1986; *Тараканов М.* Звуковая среда современности // Из личных архивов профессоров Московской консерватории / Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 42. М., 2001).

Basso continuo (ит. «непрерывный бас») – распространенный в XVII–XVIII веках в Европе способ сокращенной записи аккомпанирующих голосов полифонического произведения в виде басового голоса с цифрами, означающими созвучия (непрерывность баса, связанная с необходимостью сплошной прорисовки сопровождения, контрастировала паузам полифонической фактуры).

Cantus firmus (лат. «устойчивый напев») – в XV–XVI веках известная музыкальная тема, взятая за основу новой полифонической композиции, проводимая в неизменном виде в среднем голосе фактуры (теноре) и служащая основой формы и интонационного содержания произведения.

Catabasis (лат. «сошествие») – музыкально-риторическая фигура, основанная на нисходящем движении мелодии; традиционно выражает скорбь, умирание, оплакивание, нисхождение в преисподнюю.

Circulatio (лат. «вращение») – музыкально-риторическая фигура, основанная на кругообразном движении мелодии; музыкальный символ Чаши страдания.

Passus duriusculus (лат. «жестковатый ход») – музыкально-риторическая фигура, содержащая ходы мелодии на узкие хроматические интервалы, а также движение по полутонам в объеме кварты; традиционно выражает Страстные переживания.

Источники

1. *Августин А.* Исповедь. М.: АСТ, 2006.
2. *Агапкина Т.* Звуковой образ времени и ритуала (на материале весенней обрядности славян) // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С. Толстая. М.: Индрик, 1999.
3. *Акопян Л.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995.
4. *Акопян Л.* Музыка как отражение человеческой целостности // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Арановский. М.: КомКнига, 2007.
5. *Алдошина И., Приттс Р.* Музыкальная акустика. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2006.
6. *Шнитке А.Г.* Реальность, которую ждал всю жизнь // Советская музыка. 1988. № 10.
7. А.А. Тарковский в контексте мирового кинематографа. М.: ВГИК, 2003.
8. Андрей Тарковский: Аннотированный библиографический указатель / Сост. Т. Истомина, при участии Т. Пясецкой // Кинограф. М.: ВНИИ Киноискусства, 1996. № 2. С. 30—69 (часть I); 2004. № 15. С. 22–69 (часть II).
9. Андрей Тарковский. Мартиролог. Дневники. 1970–1986. Международный институт имени Андрея Тарковского. Флоренция, 2008.
10. А. Тарковский: начало... и пути: Воспоминания, интервью, лекции, статьи / Сост. и ред. М. Ростоцкая. М.: ВГИК, 1994.
11. Андрей Тарковский: архивы, документы, воспоминания / Сост. П. Волкова. М.: Подкова; Эксмо-Пресс, 2002.
12. Андрей Тарковский. Юбилейный сборник / Сост. Я. Ярополов. М.: Алгоритм, 2002.
13. *Арановский М.* Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Арановский. М.: КомКнига, 2007.
14. *Арановский М.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998.
15. *Аркадьев М.* Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. М.: Библос, 1992.

16. *Аркадьев М.* Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика «незвучащих» структур в музыке Веберна. Веберн и Гуссерль // Музыкальная академия. М., 2001. № 1, 2.

17. *Арнхейм Р.* Кино как искусство. М.: Издательство иностранной литературы, 1960.

18. *Аронсон О.* Вне музыки кинематографа // Киноведческие записки. М., 1994, № 21.

19. *Аронсон О.* Время и звук // Киноведческие записки. М., 1993. № 19.

20. *Аронсон О.* Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: НЛО, 2007.

21. *Артемьев Э.* Заметки об электронной музыке // Музыка для синтезатора. М., 2006. № 4, 5, 6.

22. *Артемьев Э.* Как поют деревья / Беседу ведет О.-Н. Науменко // Искусство кино. М., 2007.

23. *Артемьев Э.* Он был и навсегда останется для меня творцом... // О Тарковском. М.: Прогресс, 1989.

24. *Артемьев Э.* Убежден: будет творческий взрыв // Музыкальная академия. М., 1993. №2.

25. *Арто А.* Кино и реальность. Предисловие к «Раковине и священнику» // Из истории французской киномысли / сост. и перевод М. Ямпольского. М., 1988.

26. Архетип детства—II. Научно-художественный альманах (материалы конференций, посвященных творчеству А.А. Тарковского и А.А. Роу). Иваново, 2004.

27. Архетип детства—III. Научно-художественный альманах (материалы конференций, посвященных творчеству А.А. Тарковского и А.А. Роу). Иваново, 2005.

28. *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972.

29. *Балаш Б.* Физиогномика // Искусство кино. М., 1986. № 2.

30. *Бахтина В.* Категория времени в структуре фильмов Андрея Тарковского // Архетип детства—II. Дети и сказка в культуре, литературе, кинематографии и педагогике. Иваново, 2004.

31. *Белунцов В.* Найдется человек! (Интервью с Э.Артемьевым) // Компьютерра. М., 1997. № 46.

32. *Бергсон А.* Творческая эволюция. М.: Терра, 2001.

33. *Бергсон А.* Материя и память // Бергсон А. Собрание сочинений. М.: Московский клуб, 1992. Т. I.

34. *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений. М.: Московский клуб, 1992. Т. I.

35. *Березовчук Л.* Идентификация времени (Об экранном воплощении истории, прошлого и памяти в фильмах Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» и «Хрусталев, машину!») // Киноведческие записки. М., 2005. № 76.

36. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. Ивашкин. М.: Классика–XXI, 2003.

37. Богданов К. Очерки по антропологии молчания: Homo tacens. СПб.: РХГИ, 1997.

38. *Богомолов Ю.* Некоторые проблемы поэтики художественного времени на телевидении: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1975.

39. *Болдырев Н.* Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского. Челябинск: Урал Л.Т.Д., 2002.

40. *Болдырев Н.* Жертвоприношение Андрея Тарковского. М.: Вагриус, 2004.

41. *Бонфельд М.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2006.

42. *Бонфельд М.* Музыка как мышление // Музыка начинается там, где кончается слово / Сост. П. Волкова, общ. ред. Л. Казанцевой. Астрахань–Москва, 1995.

43. *Берченко Р.* В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика—XXI, 2005.

44. *Брагина Н.* Н.В. Гоголь: Симфония прозы (опыт аналитического исследования). Иваново, 2007.

45. *Брагина Н.* Мироздание А. Платонова: Опыт реконструкции (музыкально-мифологический анализ поэтики). Иваново, 2008.

46. *Бураго С.* Музыка поэтической речи. Киев, 1986.

47. *Вагнер Р.* Избранные работы. М.: Искусство, 1978.

48. *Васильченко Е.* Музыкальные культуры мира. М.: Издательство Российского университета дружбы народов, 2001.

49. *Вевер А.* Вариации на тему полифонической картины мира в творчестве Германа // Киноведческие записки. М., 2004. № 69.

50. *Веццози А.* Леонардо да Винчи: Искусство и наука Вселенной / Пер. с фр. Е. Мурашкинцевой. М.: Астрель; АСТ, 2001.

51. *Волкова П.* Арсений и Андрей Тарковские. М.: Зебра Е, 2004.

52. *Вюйермоз Э.* Музыка изображений // Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911–1933 / Сост. и перевод М. Ямпольского. М., 1988.

53. *Ганс А.* Время изображений пришло! // Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911–1933 / Сост. и перевод М.Ямпольского. М., 1988.

54. *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001.

55. *Гордон А.* Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. М.: Вагриус, 2007.

56. *Гуревич С.* Динамика звука в кино. СПб.: РИИИ, 1992.

57. *Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени // Гуссерль Э. Собр. соч. М.: Гнозис, 1994. Т. I.

58. *Делез Ж.* Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004.

59. *Дворниченко О.* Гармония фильма. М.: Искусство, 1982.

60. *Дворниченко О.* Музыка как элемент экранного синтеза: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1975.

61. *Друскин М.* Пассионы и мессы И.-С. Баха. Л.: Музыка, 1976.

62. *Дунаев Г.С.* О принципах композиционного построения в эпоху Ренессанса // Проблемы композиции. М., 2000.

63. *Дюлак Ж.* Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия // Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911—1933 / Сост. и перевод М. Ямпольского. М., 1988.

64. *Евлампиев И.* Художественная философия Андрея Тарковского. СПб.: Алетейя, 2001.

65. *Егорова Т.* Вселенная Эдуарда Артемьева. М.: Вагриус, 2006.

66. *Егорова Т.* Музыка советского фильма: историческое исследование: Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1998.

67. *Есипова М.* Музыка Японии в исторических взаимодействиях // Музыкальная академия. М., 2001. № 2.

68. *Есипова М.* Особенности адаптирования буддистской культуры Японии в сфере музыкального искусства // Тезисы Всесоюзной буддологической конференции. М., 1987.

69. *Есипова М.* Сущностные черты японской традиционной музыки: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ташкент, 1988.

70. *Завадская Е.* Культура Востока в современном западном мире. М.: Наука, 1977.

71. *Земцовский И.* Выкрики: феномен и проблема // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., 1990.

72. *Земцовский И.* Из мира устных традиций. Заметки впрок (к 70-летию И.И.Земцовского). СПб.: РИИИ, 2006.

73. *Иванченко Г.* Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. М.: Смысл, 2001.

74. *Изволов Н.* Из истории рисованного звука в СССР // Киноведческие записки. М., 2001. № 53.

75. *Изволов Н.* Феномен кино: история и теория. М.: Материк, 2001.

76. Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911—1933 / Сост. и перевод М. Ямпольского. М.: Искусство, 1988.

77. Изображение и музыка — возможности диалога: Интервью с А. Шнитке Е. Петрушанской // Искусство кино. М., 1987. № 1.

78. Искусство кино. М., 2007. № 4 (подборка к 75-летию Андрея Тарковского).

79. История отечественной музыки второй половины XX века. СПб.: Композитор, 2005.

80. *Казарян Р.* О мнимой самостоятельности изображения // Киноведческие записки. 1988. № 1.

81. *Казарян Р.* Эволюция форм киносинтеза // Искусство кино. М., 1982.

82. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1989.

83. К.Г. Юнг о современных мифах / Перевод и вступ. статья Л.О. Акопяна. М., 1994.

84. *Катунян М.* Эдуард Артемьев: архитектор и поэт звука // Музыка из бывшего СССР. М., 1996. Вып. 2.

85. *Катунян М.* Эдуард Артемьев // Композиторы Москвы. М., 1994. Вып. 4.

86. Киноведческие записки. М., 1992. № 14 (подборка к 60-летию Андрея Тарковского).

87. Киноведческие записки. М., 1992. № 15 (подборка по теме «Звук в кино»).

88. Киноведческие записки. М., 1994. № 21 (подборка по теме «Кино и музыка»).

89. Киноведческие записки. М., 2000. № 48 («Звуковая заявка» сегодня: Научно-практическая конференция, 2000 март).

90. Киноведческие записки. М., 2001. № 53 (подборка по теме «Рисованный звук»).

91. Киноведческие записки. М., 2002. № 56 (подборка «Андрей Тарковский–70»).

92. Киноведческие записки. М., 2007. № 82 (подборка к 75-летию Андрея Тарковского).

93. *Клер Р.* Ритм // Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911–1933 / Сост. и перевод М. Ямпольского. М., 1988.

94. Close-up. Историко-теоретический семинар во ВГИКе. М., 1999.

95. *Конен В.* Перселл и опера. Исследование. М.: Музыка, 1978.

96. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974.

97. *Крылова Л.* О некоторых приемах выражения авторской позиции в музыкальном произведении. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Новосибирск, 1996.

98. *Кудряшов А.* Теория музыкального содержания. Санкт-Петербург—Москва—Краснодар: Лань, 2006.

99. *Кузнецова М.* Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2007.

100. *Курбатова К.* Время в образной структуре фильма Марлена Хуциева «Застава Ильича» // Киноведческие записки. М., 2004. № 68.

101. *Левгрен Х.* Леонардо да Винчи и «Жертвоприношение» // Киноведческие записки. М., 1992. № 14.

102. *Леви-Строс К.* Мифологики: В 4 т. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. Т. 1. Сырое и приготовленное.

103. *Леви-Строс К.* Структура мифов // Вопросы философии. М., 1970. № 7.

104. *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М.: Наука, 1985.

105. *Линг Я.* Шведская народная музыка. М., 1987.

106. *Лисса З.* Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970.

107. *Лобанов М.* Григ, Шопен и... новгородские ауканья // Музыкальная академия. М., 2001. № 2.

108. *Лобанов М.А.* Лесные кличи. СПб., 1997.

109. Лосев А. Диалектика художественной формы. М., 1927.

110. *Лосев А.* Музыка как предмет логики // Лосев А. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990.

111. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. Об искусстве. СПб: Искусство–СПб., 1998.

112. *Лунева А.* Проблема синтеза музыки и живописи в творчестве М.-К. Чюрлениса: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 1996.

113. *Махов А.* Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.

114. *Махов А.* Ранний романтизм в поисках музыки. М.: Intrada, 1993.

115. *Медушевский В.* Интонационная форма музыки. М., 1993.

116. *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.

117. Метафизика музыки и музыка метафизики: Сборник статей / Под редакцей Т.А. Апинян и К.С. Пигрова. СПб., 2007.

118. *Метц К.* Кино: язык или речь? // Киноведческие записки. М., 1993. № 20.

119. Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991.

120. *Митри Ж.* Субъективная камера // Эстетика и психология искусства. Вопросы киноискусства. М., 1971. Вып. 13.

121. Миф. Музыка. Обряд. М.: Композитор, 2007.

122. *Михалкович В.* Андрей Тарковский. М., 1989.

123. *Михеева Ю.* Молчание. Тишина. Свет (Апофатика звука в «Зеркале» Андрея Тарковского) // Киноведческие записки. М., 2002. № 57.

124. *Михеева Ю.* Парадоксальность музыкального пространства в кинематографе И.Бергмана // Киноведческие записки. М., 2000. № 51.

125. *Монсенжон Б.* Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! М.: Классика–XXI, 2003.

126. Музыка в звуко-зрительном синтезе (Э. Артемьев, Г. Канчели, И. Шварц) (интервью с А. Шнитке) // Вопросы философии. М., 1988. № 2.

127. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Арановский. М.: КомКнига, 2007.

128. Музыка и незвучащее. М.: Наука, 2000.

129. *Муссинак Л.* Избранное. М.: Искусство, 1981.

130. *Мюнстерберг Х.* Фотопьеса: Психологическое исследование // Киноведческие записки. М., 2000. № 48.

131. *Назайкинская О.* Музыка и память: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1992.

132. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М., 1982.

133. Научно-технический семинар «Синтез искусств в эпоху НТР». Казань, 1987.

134. Наш земляк Андрей Тарковский. Иваново, 2007.

135. *Ниси С.* Форма времени и образ времени. О двух фильмах Акиры Куросавы // Киноведческие записки. М., 1996. № 31.

136. Орлов Г. Временные характеристики музыкального опыта // Проблемы музыкального мышления. М., 1974.

137. *Орлов Г.* Древо музыки. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2005.

138. *Осадчая О.* Мифология музыкального текста // Миф. Музыка. Обряд. М.: Композитор, 2007.

139. *Осадчая О.* Мифология музыкального текста: Монография. Волгоград: Издатель, 2005.

140. О Тарковском. Воспоминания в двух книгах / Сост. М.А. Тарковская. М.: Дедалус, 2002.

141. *Петров А.* Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский («Музыка в фильме мне не нужна...») // Салон аудио видео. 1996. № 5.

142. *Петрушанская Е.* Инструментальная музыка на телевизионном экране: эстетические проблемы адаптации: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1987.

143. *Петрушанская Е.* Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2004.

144. *Померанц Г.* Традиция и непосредственность в буддизме чань (дзен) // Роль традиций в истории и культуре Китая. М.: Наука, 1972.

145. Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». СПб., 2001.

146. Принцип визуализации в истории культуры. Сборник материалов научно-теоретического семинара памяти Андрея Тарковского (к 75-летию со дня рождения). Шуя, 2007.

147. *Притыкина О.* О методологических принципах анализа времени в современной западной музыкальной эстетике // Кризис буржуазной культуры и музыка. Л., 1983. Вып. 5.

148. *Притыкина О.* Музыкальное время: его концептуальность, структура, методы исследования: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1986.

149. *Пудовкин В.* Время крупным планом // Избранные статьи. М., 1955.

150. *Рамен П.* О так называемом «чистом фильме» // Киноведческие записки. М., 2000. № 46.

151. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974.

152. Рождение звукового образа / Сост. Е. Авербах. М.: Искусство, 1985.

153. *Розенберг О.* Труды по буддизму. М., 1981.

154. *Романовская Т.Б.* Музыка, *неслышимая* музыка, *неслышимое* в музыке и наука // Музыка и незвучащее. М., 2000.

155. *Румянцев С.* Книга тишины. Звуковой образ города. СПб., 2003.

156. *Руссова С.* Н. Заболоцкий и А. Тарковский. Опыт сопоставления. Киев, 1999.

157. *Савенко С.* Кино и симфония // Советская музыка 70—80-х годов. Стиль и стилевые диалоги. М., 1985. Вып. 82.

158. *Сальвестрони С.* Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура / Пер. с итал. Т. Шишковой. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007.

159. *Салынский Д.* Канон Тарковского // Киноведческие записки. М., 2002. № 56.

160. *Салынский Д.* Киногерменевтика Тарковского // Киноведческие записки. М., 1996. № 31.

161. *Салынский Д.* Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009.

162. *Салынский Д.* Особенности построения художественного мира в фильмах А.Тарковского: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1997.

163. *Салынский Д.* Режиссер и миф // Искусство кино. М., 1988. № 12.

164. *Саркисян С.* Цветной слух // Искусство кино. М., 1995. № 8.

165. Семиотика и искусствометрия. М., 1972.

166. С.С. Беринский: Живой материал всегда сопротивляется // Музыкальная академия. М., 1999, № 3.

167. Сильвестров В.В. Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / Автор статей, составитель, собеседница — М. Нестьева. Киев, 2004.

168. Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова: Материалы научных конференций // Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. М., 2002.

169. *Соколов В.* К методологии исследования понятия «киноязык» // Проблемы художественной специфики кино. М., 1986.

170. Строение фильма. М., 1984.

171. *Суркова О.* Книга сопоставлений: Тарковский–79: (Диалоги). М.: Киноцентр, 1991.

172. *Суркова О.* С Тарковским и о Тарковском. М.: Радуга, 2005.

173. *Суслова Л.* Опыт исследования электронной музыки (на примере творчества Э. Артемьева): Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1994.

174. *Суслова Л.* Прорыв в новые звуковые миры // Музыкальная академия. М., 1995. № 2.

175. *Тарковская М.* Осколки зеркала. М., 2006.

176. *Тарковский А.* Беседа о цвете // Киноведческие записки. М., 1988. № 1.

177. *Тарковский А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский: архивы, документы, воспоминания / Сост. П. Волкова. М.: ЭКСМО–Пресс, Подкова, 2002.

178. *Тарковский А.* Лекции по кинорежиссуре // Искусство кино. М., 1990. № 7, 9, 10.

179. Тарковский—95: Статьи и интервью. М.: ВГИК, 1995.

180. Творчество Андрея Тарковского. М.: ВНИИ Киноискусства, 1990.

181. Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005.

182. *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. М., 2004.

183. *Толстая С.* Звуковой код традиционной народной культуры // Мир звучащий и молчащий. М., 1999.

184. *Торо Г.* Уолден, или Жизнь в лесу. М.: Наука, 1980.

185. *Туровская М.* $7^1/_2$, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991.

186. *Филиппов С.* Андрей Тарковский и Микеланджело Антониони // А.А. Тарковский в контексте мирового кинематографа. М., 2003.

187. *Филиппов С.* «Вертикальный монтаж» и экспериментальное киноведение // Киноведческие записки. М., 1997. № 33.

188. *Филиппов С.* Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Пролегомены к истории кино // Киноведческие записки. М., 2001. № 54, 55.

189. *Филиппов С.* Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства. М.: Клуб «Альма Анима», 2006.

190. *Филиппов С.* Теория и практика Андрея Тарковского // Киноведческие записки. М., 2002. № 56.

191. *Филиппов С.* Фильм как сновидение // Киноведческие записки. М., 1999. № 41.

192. *Флоренский П.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993.

193. *Флоренский П.* Иконостас // Флоренский П. Соч.:В 4 т. М.: Мысль, 1999. Т. 2.

194. *Флоренский П.* Обратная перспектива // Флоренский П. Соч. в 4-х томах. М.: Мысль, 1999. Т. 3 (1).

195. *Хайдеггер М.* Время и бытие. М., 1993.

196. *Хангельдиева И.* Музыка. Театр, кино, телевидение. М., 1991.

197. *Хангельдиева И.* Эстетические проблемы взаимодействия кино и музыки: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. М., 1977.

198. *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1990.

199. *Холопова В.* Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1980.

200. *Холопова В.* Музыкальный ритм. М., 1980.

201. *Хренов Н.* Художественное время в фильме (Эйзенштейн, Бергман, Уэллс) // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

202. Homo musicus: альманах музыкальной психологии 95. М., 1995.

203. *Цареградская Т.* Время и ритм в музыке второй половины XX века (О. Мессиан, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис): Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2002.

204. *Чередниченко Т.* Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М., 2002.

205. *Черемисина Н.* Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1982.

206. *Чернова Т.* О модальности в музыке. Дипломная работа в Московской государственной консерватории. М., 1973.

207. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика—XXI, 2004.

208. *Шерель А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки. М.: Прогресс—Традиция, 2004.

209. *Шерель А.* Взаимовлияние творческих традиций в эстетике аудиовизуальных искусств // Искусство и искусствознание на пути преодоления мифов и стереотипов. М., 1990.

210. *Шилова И.* Фильм и его музыка. М.: Советский композитор, 1973.

211. *Шлегель Х.-Й.* Звучащие миры внутреннего. О звуко-музыкальной концепции Андрея Тарковского // Киноведческие записки. М., 2007. № 82.

212. *Шнитке А.* Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004.

213. *Штайнер Р.* Из области духовного знания и антропософии. М., 1997.

214. *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа: В 2 т. М., 2004.

215. *Эйзенштейн С.* Заявка: «Будущее звуковой фильмы» // Эйзенштейн С. Избранные произведения:В 6 т. М., 1964. Т. 2.

216. *Эйзенштейн С.* Четвертое измерение в кино. Там же.

217. *Эйзенштейн С.* Вертикальный монтаж. Там же.

218. *Эйзенштейн С.* Выступление на всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии (1935). Там же.

219. *Эйхенбаум Б.* Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». СПб., 2001.

220. «...Электроника позволяет решить любые эстетические и технические проблемы...» (Э. Артемьев) / Интервью А. Вейценфельда и А. Меерзон // Звукорежиссер. М., 2001. № 2.

221. *Элиаде М.* Аспекты мифа / Пер. с фр. В. Большакова. М.: Академия Проект/ Парадигма, 2005.

222. *Элиаде М.* Мефистофель и Андрогин / Пер. с фр. Е. Баевской, О. Давтян. СПб.: Алетейя, 1998.

223. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении / Пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. СПб.: Алетейя, 1998.

224. *Элиаде М.* Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К.Гарбовского. М.: Изд-во МГУ, 1994.

225. *Ямпольский М.* Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: Научно-исследовательский институт киноискусства; Центральный музей кино; Международная киношкола, 1993.

226. *Ямпольский М.* Вулкан и зеркало // Киноведческие записки. М., 2000. № 46.

227. *Ямпольский М.* К интерпретации «Вертикального монтажа» С.М. Эйзенштейна // Зеркала и лабиринты: Опыты текстового анализа. Теоретический анализ фильма. М.: ВГИК, 2001.

228. *Ямпольский М.* Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. М., 1992. № 15.

229. *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000.

230. *Ямпольский М.* О близком (Очерки немиметического зрения). М.: НЛО, 2001.

231. *Ямпольский М.* От стилевой унификации к новому эклектизму // Киноведческие записки. М., 1992. № 13.

232. *Ямпольский М.* Память Тиресия. М.: Ad Marginem, 1993.

233. *Ямпольский М.* Язык — тело — случай. Кинематограф в поисках смысла. М.: НЛО, 2004.

234. *Bloch E.* Die melodie im Kino // Keinen Tag ohne Kino. Scriftsteller uber den Stummfilm. Herausgegeben von Fritz Gütinger. Frankfurt a. M., 1984.

235. *Bloch E.* On Music in the Cinema (1913) // Literary Essays. Stanford, 1998.

236. *Bloch E.* The musical Stratum in the Cinema (1913-19) // Literary Essays. Stanford, 1998.

237. Bird R. Gazing into Time: Tarkovsky and Post-Modern Cinema Aesthetics [Электронный ресурс]. Сайт Nostalghia.com. URL: http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Gazing.html (дата обращения: 02.02.2008).

238. *Bordwell D., Thompson K.* Film art. An introduction. N.Y., 1979.

239. *Gance A.* Le Temps de l'image est venu // L'Art cinématographique, Paris: Felix Alcan, 1927. Vol. II.

240. *Johnson V., Petrie G.* The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual_Fugue. Indiana: Indiana University Press, 1994.

241. *Malm W.P.* Traditional Japanese Music and Musical Instruments. Tokyo. New York. London, 2000.

242. *Mayer T.* Lebende Photographien // Österreichische Rundschau, Bd. 31, Heft 1, 1. Apr. 1912.

243. *Polin G. Stalker*'s meaning in terms of temporality and spatial relations [Электронный ресурс]. Сайт Nostalghia.com. URL:http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Stalker_GP.html (дата обращения: 02.02.2008).

244. *Schwob R.* Une mélodie silencieuse. Paris: Bernard Grasset, 1929.

245. *Sieburg F.* Die Magie des Körpers. Betrachtungen zur Darstellung im Film // Keinen Tag ohne Kino. Frankfurt a. M., 1984.

246. *Tarkovsky A.* Time within time. The diaries. Calcutta, 1991.

247. *Truppin A.* And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovsky // Sound Theory / Sound Practice. ed. Rick Altman. London: Routledge, 1992.

248. *Vuillermoz E.* La musique des images // L'Art cinématographique, Paris: Félix Alcan, 1927. Vol. IV.

249. *Wegener P.* Neue Kinoziele // Keinen Tag ohne Kino. Frankfurt a. M., 1984.

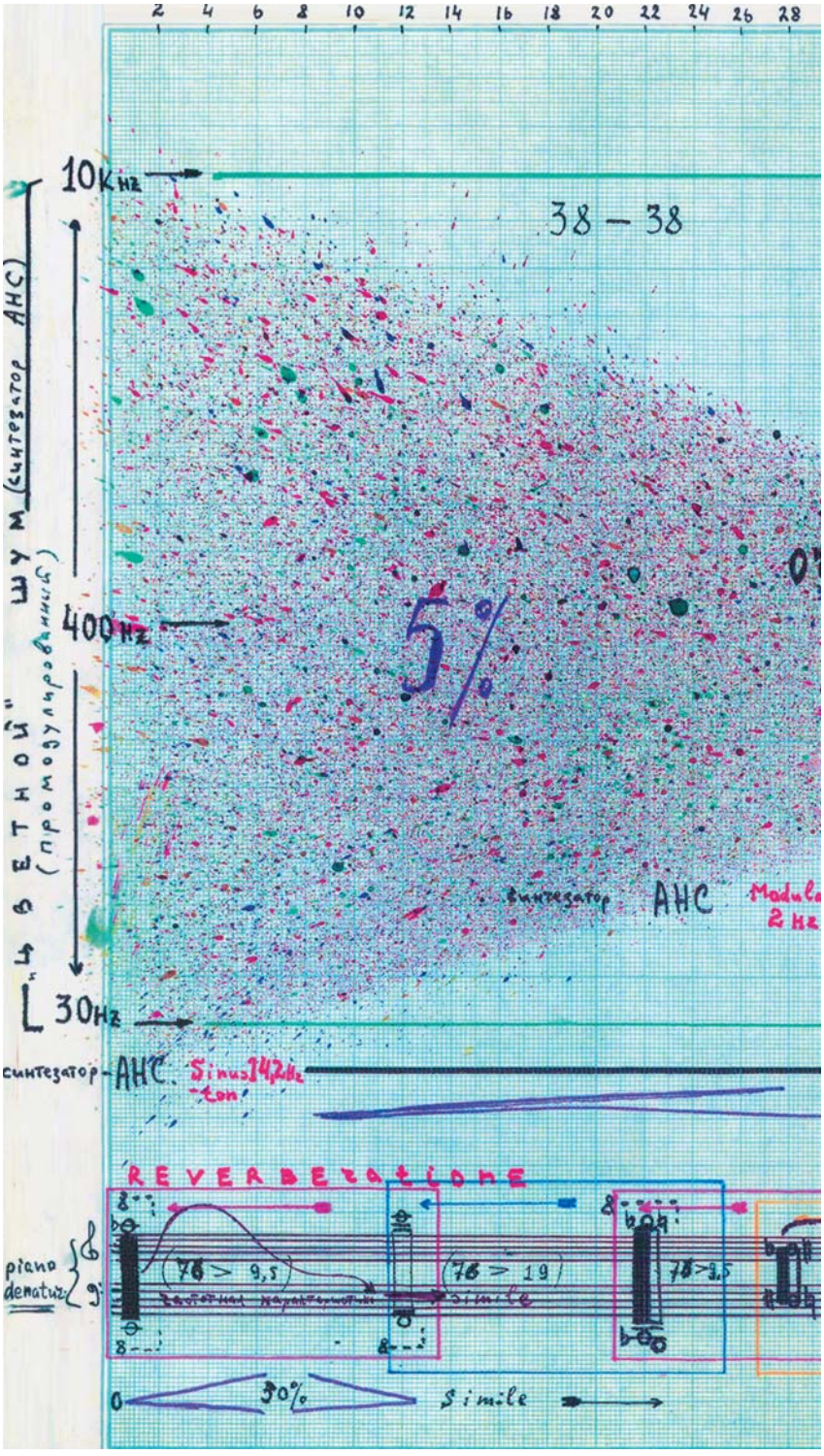
a

b

1. «Солярис» (a–b)

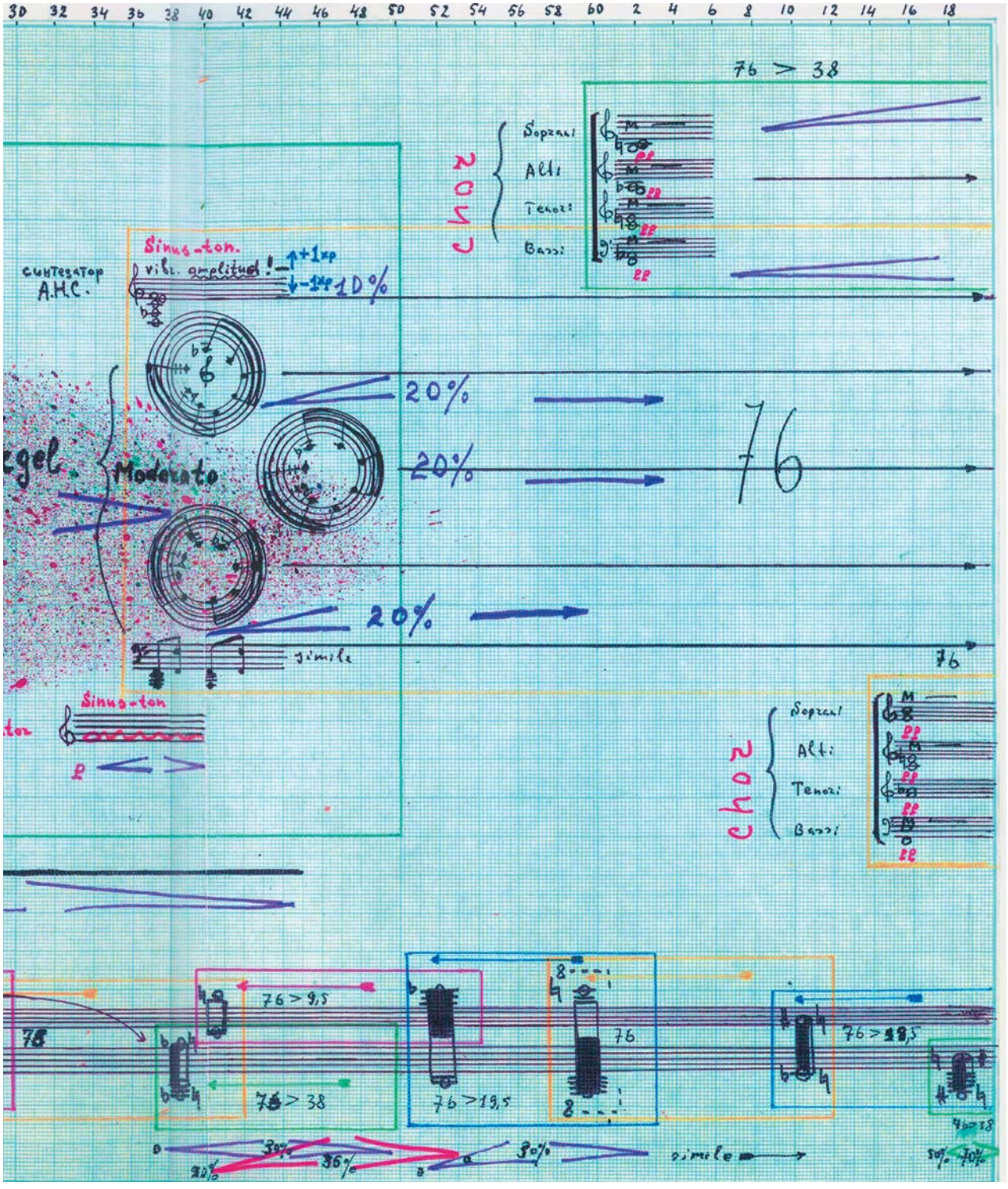
□□□□□□□_□□□□□□□□□ □□.indd 1 14.10.2011 22:55:09

а



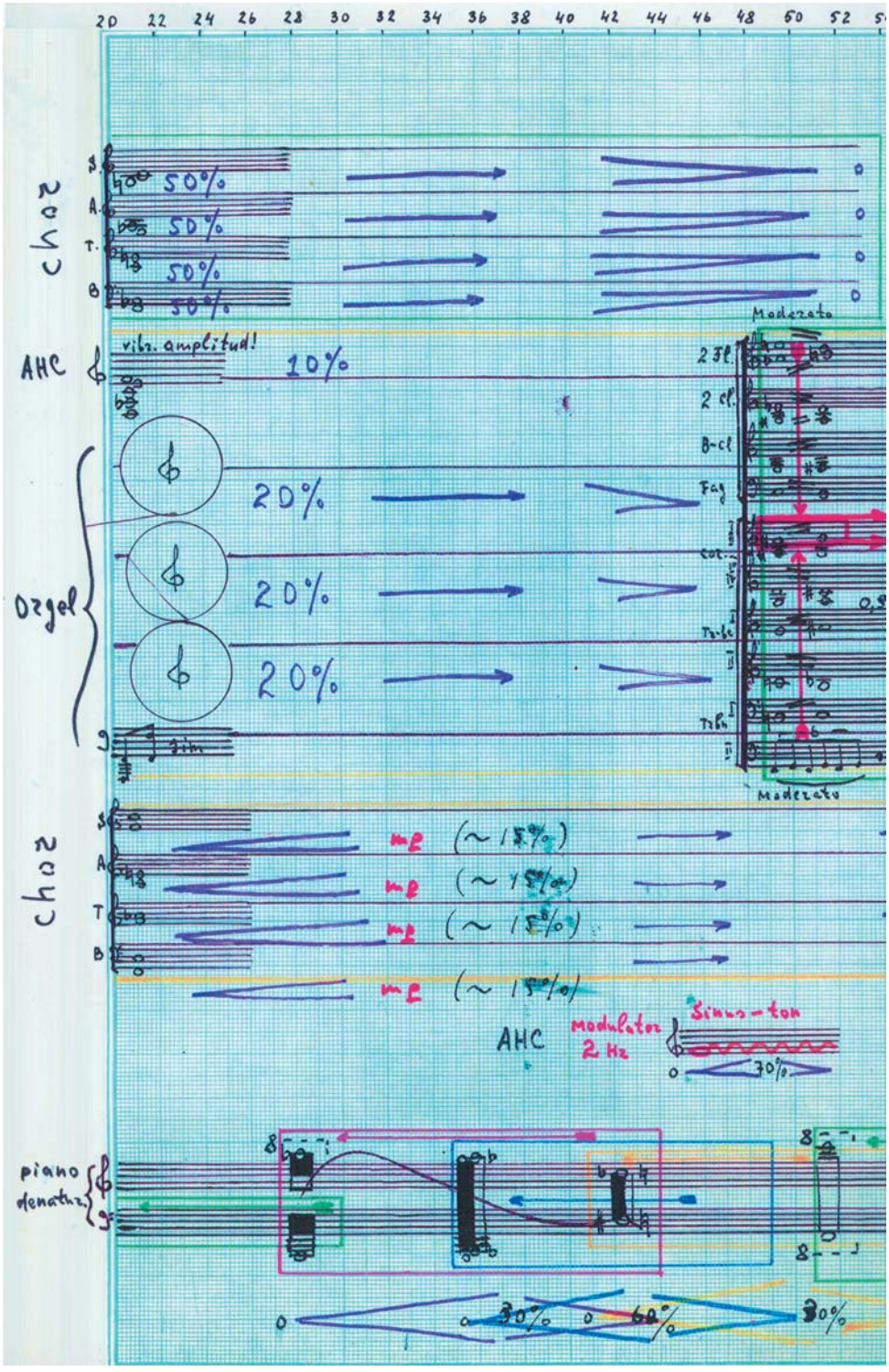
2. Э. Артемьев. «Солярис». *Первое явление Хари (а–с)*

_.indd 2 14.10.2011 22:55:17

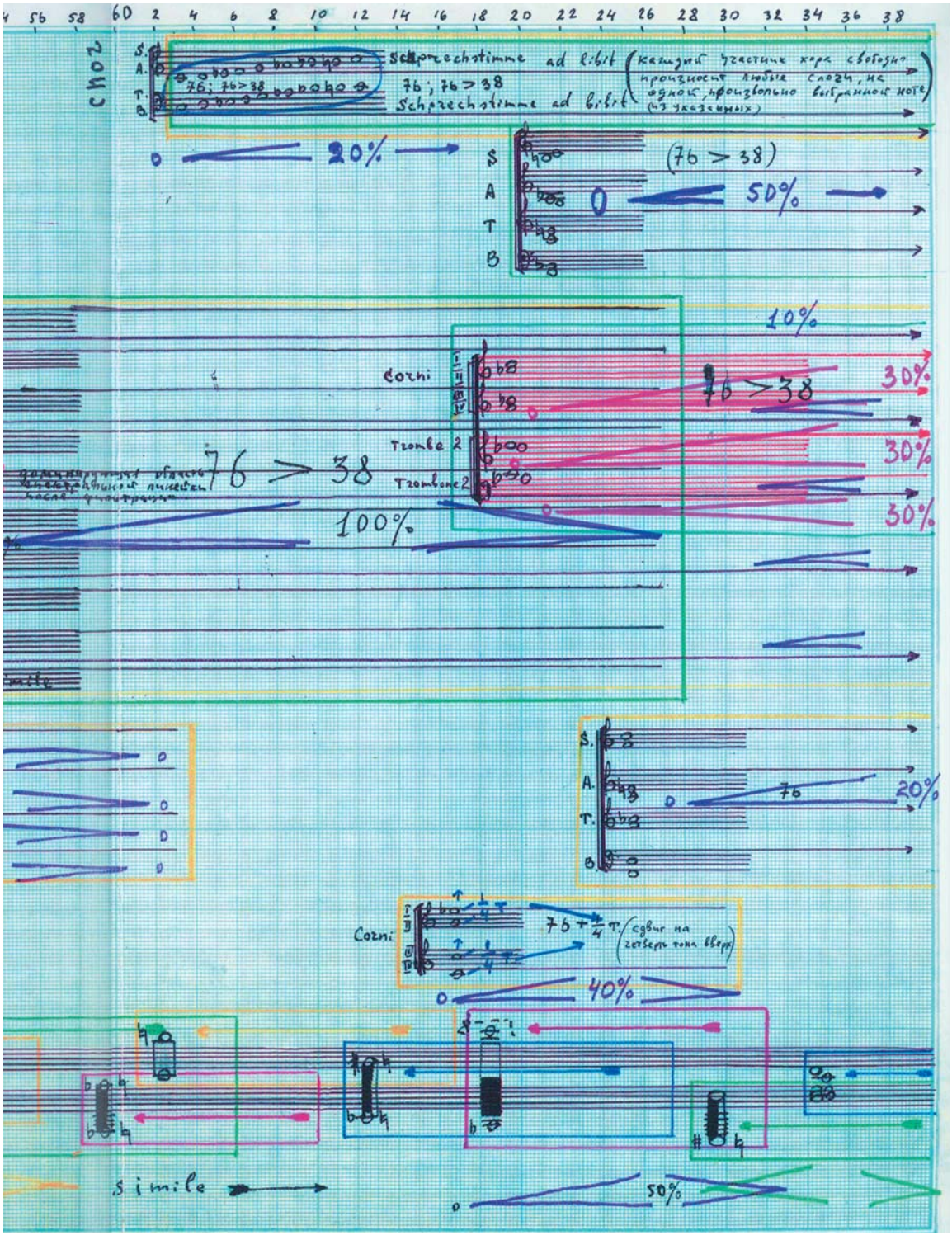


_.indd 3 14.10.2011 22:55:23

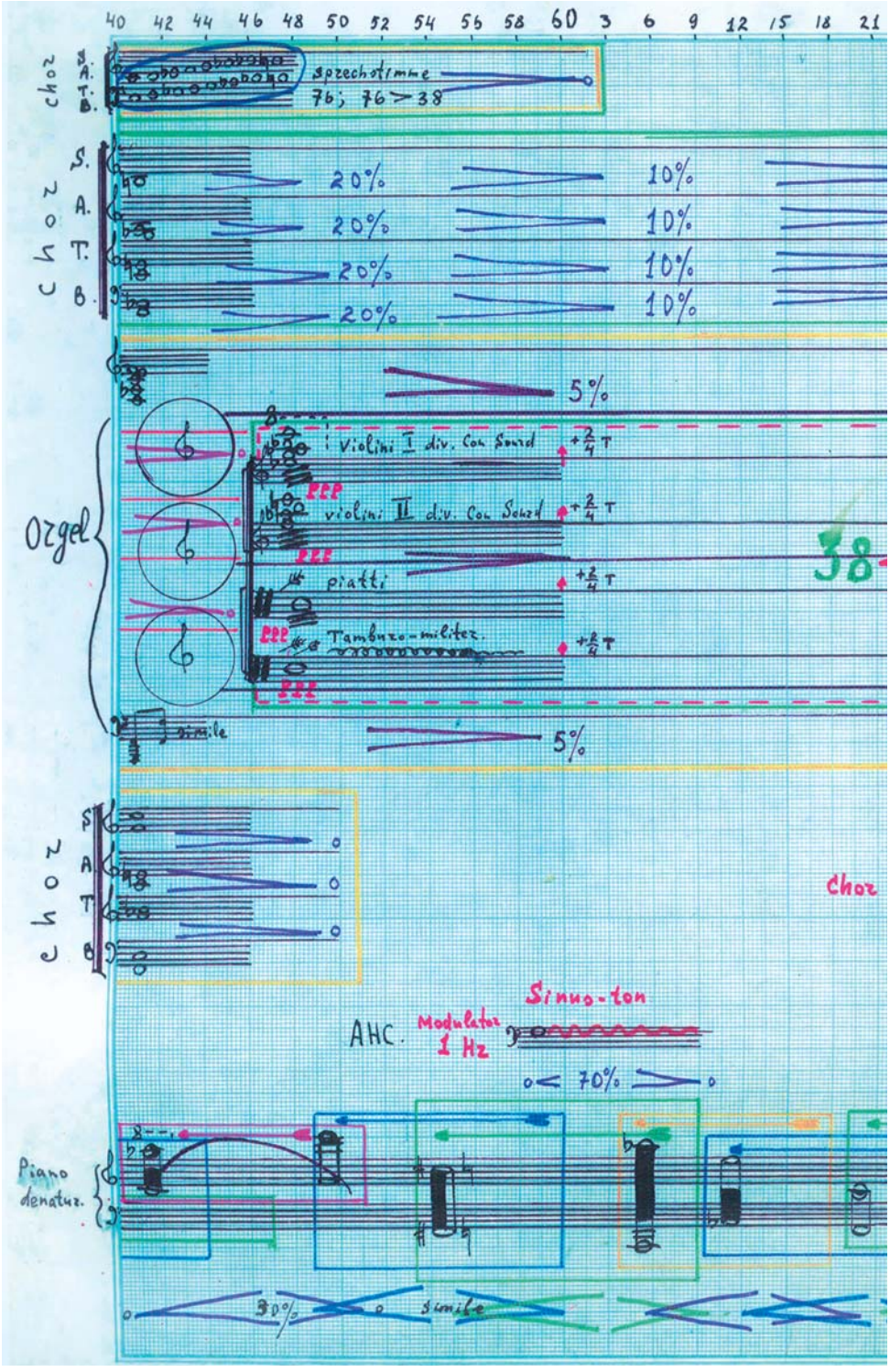
b

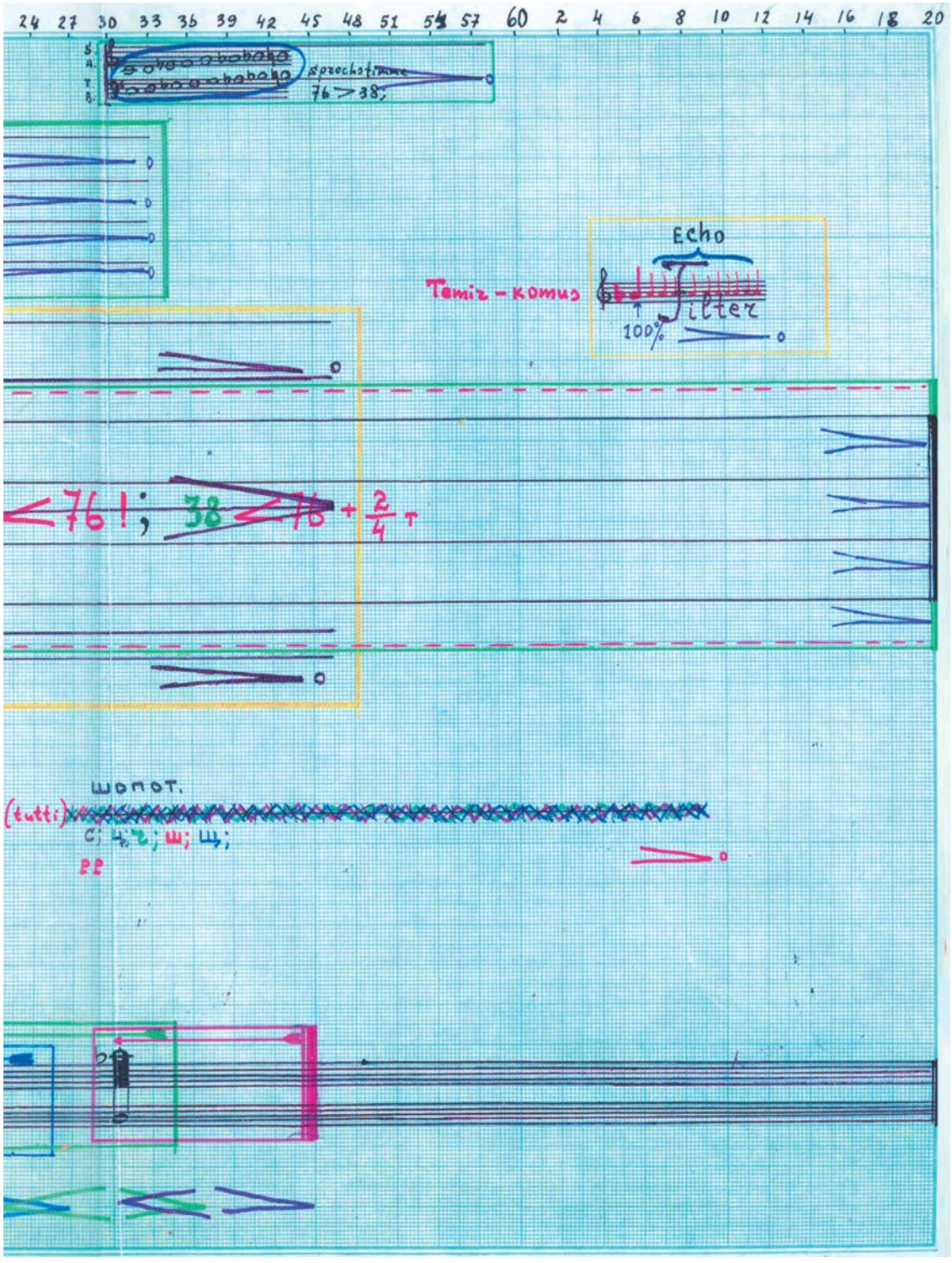


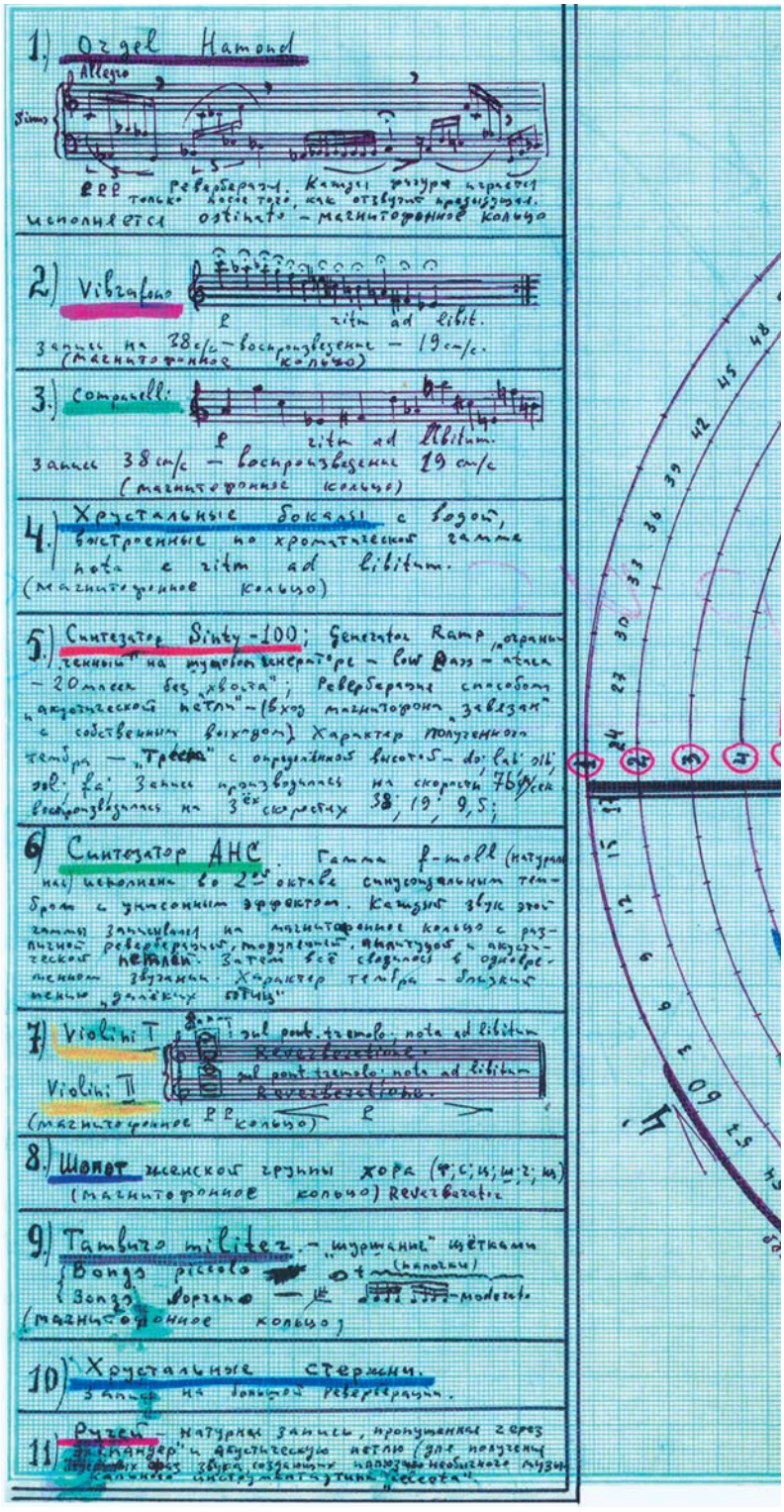
□□□□□□□_□□□□□□□□□ □□.indd 4 14.10.2011 22:55:38


Chor
S.
A.
T.
B.
Sprechstimme ad libit
(каждый участник хора свободно произносит любые слоги, на одной, произвольно выбранной ноте из указанных)
7b; 7b > 38
Sprechstimme ad libit
20%
(7b > 38)
50%
10%
Corni
7b > 38
30%
Tromba 2
Trombone 2
7b > 38
100%
30%
30%
Simile
20%
Corni
7b + 1/4 T.
(сдвиг на четверть тона вверх)
40%
Simile
50%

c

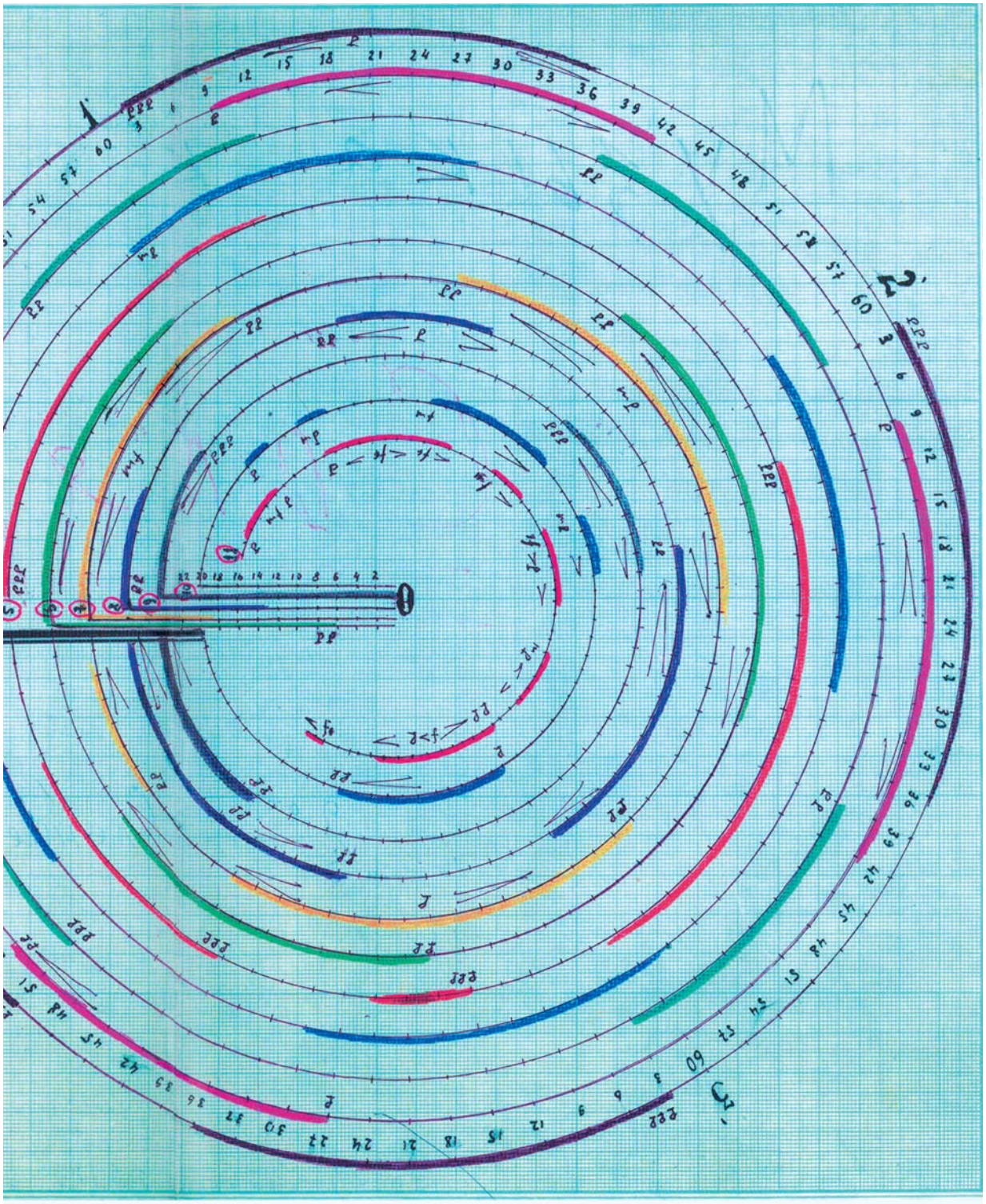

40 42 44 46 48 50 52 54 56 58 60 3 6 9 12 15 18 21
Chor
S.
A.
T.
B.
sprechstimme
76; 76 > 38
20%
10%
5%
Orgel
violini I div. con Sourd
violini II div. con Sourd
piatti
Tamburo-militer
ppp
simile
38
Chor
AHC.
Modulation 1 Hz
Sinus-ton
< 70% >
Piano denatur.
30%


24 27 30 33 36 39 42 45 48 51 54 57 60 2 4 6 8 10 12 14 16 18 20
S.
A.
T.
B.
sprechstimme
76 > 38;
Echo
Temiz - komus
Filter
100%
< 76!; 38 < 76 + 2/4 T
шопот.
(tutti)
c; ч; г; ш; щ;
pp



3. Э. Артемьев. «Солярис». *Второе явление Хари*

_.indd 8 14.10.2011 22:56:07



a

b

4. «Солярис» (a–d)

□□□□□□□_□□□□□□□□□ □□.indd 10 14.10.2011 22:56:11

c

d

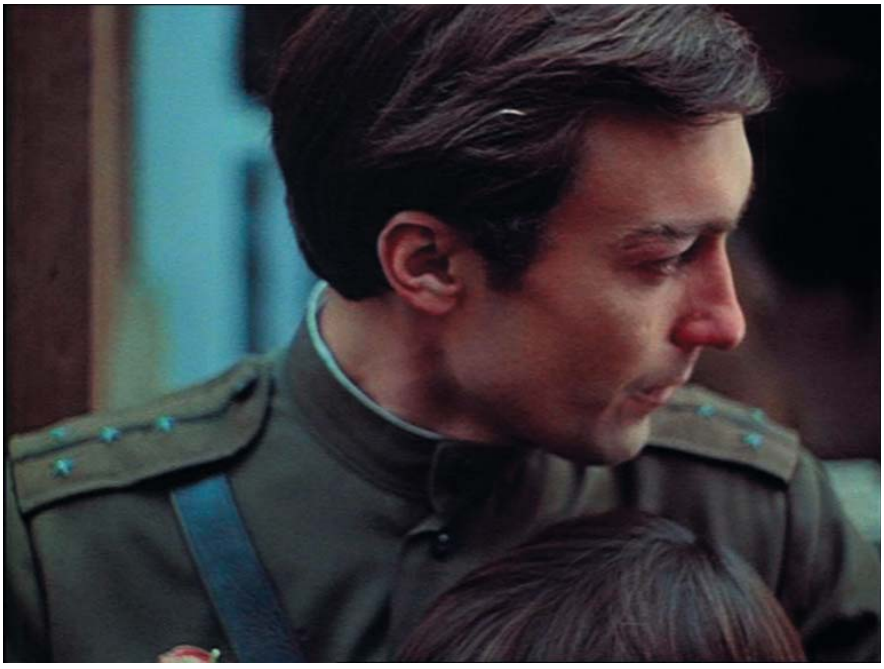
a

b

5. «Солярис» (a–d)

c

d



a

b

6. «Зеркало» (a–d)

c

d

a

b

7. «Зеркало» (a–d)

c

d

a

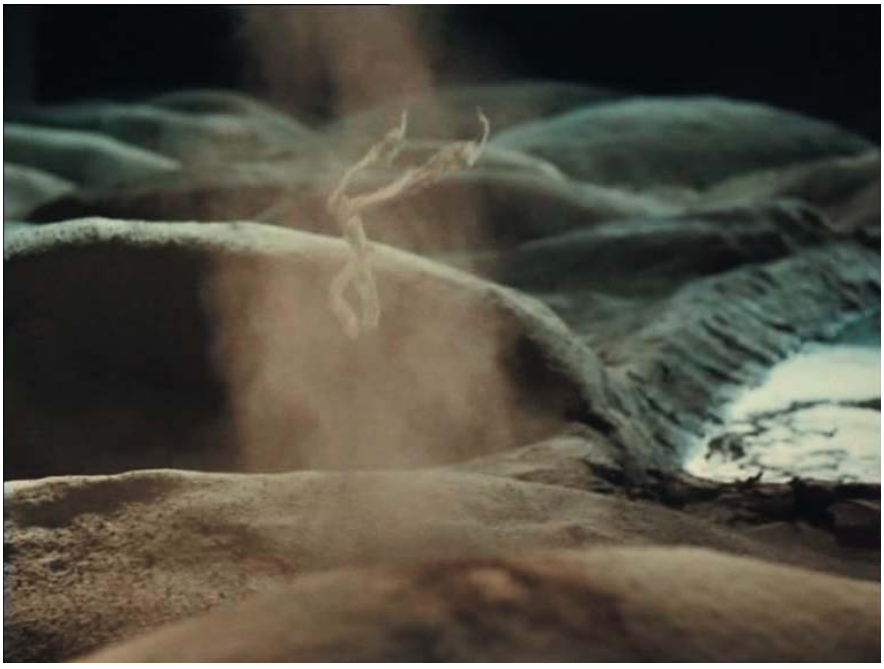
b

8. Кадры из фильмов «Зеркало» и «Сталкер» (a, b)

a

b

9. «Сталкер» (a–b)



a

b

10. «Сталкер» (a–c)

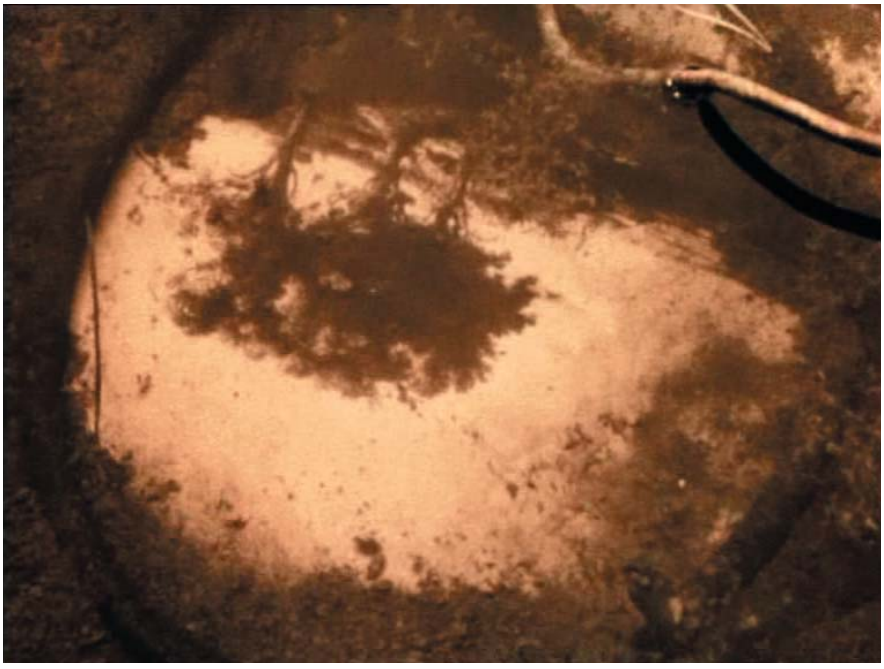
□□□□□□□_□□□□□□□□□ □□.indd 20 14.10.2011 22:56:14

c

a

b

11. «Сталкер» (a–c)

c 

□□□□□□□_□□□□□□□□□ □□.indd 23 14.10.2011 22:56:15

a

b

12. «Ностальгия» (a–g)

c

d

e

f

g

a

b

13. «Ностальгия» (a–d)

c

d

a

b

14. «Жертвоприношение» (a–d)

c

d

□□□□□□□_□□□□□□□□□ □□.indd 31 14.10.2011 22:56:21

a

b

15. «Жертвоприношение» (a–b)

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Кононенко Наталия Геннадьевна

Андрей Тарковский.
Звучащий мир фильма

Директор издательства Б.В. Орешин
Зам. директора Е.Д. Горжевская

Формат 60x84/16
Гарнитура PeterburgC. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Объем 18 п.л. + 2,0 п.л ил.
Тираж 1000. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, к. 9
Тел. (495) 245-49-03

ISBN 9785898263775

9 785898 263775

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6