



Музыкальный минимализм в кинематографе: метаморфозы времени и самоявление звука

Ю.В. Михеева

кандидат философских наук

В статье (окончание, начало в №17) рассматривается роль музыкального минимализма в эстетическом восприятии и теоретической интерпретации кинопроизведения. Анализ принципов музыкального минимализма в кинематографе конкретизируется в двух основных явлениях: трансцендировании художественного пространства через самоценность отдельного звука и изменении смысла времени через репетитивность музыкальной техники.

Мини-арт-хаус

В картине Питера Гринуэя «Контракт рисовальщика» (1982) действие сюжета происходит в 1694 году в Англии. Музыка Майкла Наймана здесь не просто «остраняет» действие своим «необарочным» звучанием репетитивного минимализма. Надо сказать о том, что рубеж 1970–80-х годов считается началом перехода музыкального минимализма в стадию постминимализма, когда, если говорить обобщенно, композитор уже не связан жестко внутренними ограничениями изначальных принципов минималистской композиции. Композитор-постминималист теперь чувствует себя более свободно в выборе формы композиции, в фактуре музыкального материала, тональности и т. д. В то же время возрастает внутренняя усложненность музыкального смысла под влиянием общей атмосферы постмодернистской глобализации сознания. Соответственно, требования к глубине слушательского восприятия возрастают. Постминималистская музыка уже не рассчитывает только на свое «трансвовое» воздействие, но приглашает в мир подчас довольно тонких аллюзий, ассоциаций, намеков, предполагающих если не изначально исчерпывающую эрудицию, то хотя бы последующий интеллектуальный интерес слушателя.

музыкальный
кинематограф,
время
и пространство
в кинематографе,
звук
в кинофильме,
художественный
концепция
кинематографическая



«Ван-Франк
распознающая»
(реж. П. Фриуэй,
1983)

¹ П. Б. Минковский
использовал название
картины П. Фриуэй
на вступительном
титре «Путь
с большой буквы» как
название своего цикла
на YouTube. При этом
он не указательно
рассказывает, обяза-
тельно ли название сим-
волично, иронично и
т.д. См.: П. Б. Минковский
«Путь с большой буквы»
интервью // Вестник
ВГИК. 2009. № 1. С. 32

В случае «Контракта рисовальщика» зритель, при желании, может включиться в своеобразную интеллектуальную игру¹. Визуальный ряд картины отнесен к эпохе барокко, однако художественный язык Гринуэя постоянно разрушает

«серьезность» нарратива путем искусственно создаваемой живописной театральности: это и постановочная вертикальная симметрия композиции кадра; и «карнавализация» в гриме, костюмах, скабресных разговорах и действиях (признаки английской комедии эпохи Реставрации) и т. д. В этом контексте вернее было бы назвать музыку Наймана не «необарочной», а «квазибарочной», то есть имеющей отношение к постмодернистской иронической стилизации, а не к переосмыслению и реанимированию барочной музыки (характерно, что звуки клавиесина иногда «перекрываются» звуком метлы или криком павлина). Кроме того, репетитивность музыки Наймана отсылает — через время сюжета — ко времени зарождения приема повторемости, то есть начала использования *basso ostinato* как раз в барочной инструментальной музыке. Можно продолжить предложенную композитором игру и вспомнить о том, что в музыке английского барокко слово *ground* (или *grounde* — основа) означало пьесу в форме вариаций на *basso ostinato* (практически все английские композиторы XVII века писали *гаунды* — пьесы-посвящения своим друзьям, знакомым и даже самим себе). Одна из таких пьес знаменитого английского композитора эпохи барокко Уильяма Берда называлась «*My Lady Nevells Grounde*», а главного героя картины Гринуэя звали Mr. Neville — характерная для игры разница в одну-две буквы... Конечно, приведенное рассуждение очень субъективно, может быть многовекторно продолжено и неоднократно парировано, однако дело сделано — музыка постминимализма спровоцировала «игру в бисер».

В контексте вышесказанного нельзя пройти мимо одного любопытного факта. В 1983 году Гринуэй снял четырехчастный документальный фильм «Четыре американских композитора», каждая серия которого была посвящена одному композитору-минималисту: Джону Кейджу, Филипу Глассу, Мередиث Монк и Роберту Эшли. А в 2010 году российский режиссер-документалист Олеся Буряченко сняла «наш ответ» Гринуэю — фильм

«После Баха», в котором участвуют сразу четыре российских композитора-минималиста: Владимир Мартынов, Сергей Залтай, Антон Батагов и Павел Карманов. Сравнивать два разных подхода к показу представителей одного интеллектуального направления в искусстве очень интересно, но это предмет отдельной статьи.

Тишина и время

Переходя к музыкальному минимализму на российской почве, надо сказать о сложившейся парадоксальной ситуации. С одной стороны, профессиональная академическая музыка в России со времен Михаила Глинка всецело избегала монотонной повторяемости в музыкальном материале, изобретая всевозможные вариации «на заданную тему». Музыкальный минимализм как направление, имеющее безусловно западное происхождение, да еще с привнесением совершенно чуждых русской ментальности восточных религиозно-философских идей, до сих пор встречает сопротивление даже в просвещенных, казалось бы, профессиональных кругах. Так, композитор Эдисон Денисов, сам при жизни включенный в «великую тройку» авангардистов (Шнитке-Губайдулина-Денисов), отзывался о минимализме (не делая, впрочем, большого различия между ним и другими параллельными течениями) следующим образом: «Новая простота» и «новый романтизм» — это такие же пустые понятия, как и «мини-музыка». Это всё — музыка для дураков (опять тот же блеф и одурачивание публики). Это — течения не опасные (ибо они слабы и случайны), но очень вредные для традиции в музыке (ибо они подменяют традицию псевдотрадиционностью)².

С другой стороны, аутентичный русский песенный фольклор (из которого выросла классическая русская музыка, как известно по знаменитому высказыванию того же Глинки: «Музыку придумывает народ, а мы ее только аранжируем») весь построен на бесконечной (открытой) мелодической горизонтали с небольшими голосовыми отклонениями и вариациями. То есть как раз русской-то ментальности и должен быть, казалось бы, ограничен музыкальный минимализм! Но дело в том, что настоящий фольклор (в отличие от засорившей эфир и эстраду псевдорусской «клюквы») так же сокрыт, глубок и сложен для понимания, как и русская икона, *по-новому открытая* и исследованная сравнительно недавно, в начале XX века. Сложность еще и в том, что эта традиция устная, требующая живого исполнения и сотворчества, и уходит она вместе с ее носителями.

Другими словами, сложившаяся к 1970–1980 годам ситуация требовала от композитора, вступающего в ряды минималистов

² «Неизвестный Денисов. Из воспоминаний современников (1980/81–1986, 1995. М.: Юнона-стартер, 1997. С. 47.

или «сочувствующих», с одной стороны, творческого мужества в контексте советского времени, а с другой — интеллектуального усилия, чтобы не быть обвиненным в формальном эпитонстве. И потому понятно, что в начале этого процесса российские композиторы интериоризировали, в основном, идеи концептуального минимализма, то есть соединили русский трансцендентализм с западным опытом психо-акустического исследования звука. Характерны высказывания композиторов (даже и не всегда минималистского направления): «Не я пишу музыку, я лишь улавливаю то, что мне слышится... мною пишут» (А. Шнитке); «Тишина предшествует рождению звука. Точно так же существует мир звуков, после которых тишина воспринимается как музыка. Моя мечта — достигнуть такой тишины» (Г. Канчели); «Как можно заполнить время нотами, достойными предшествующей тишины?», «Достаточно сыграть прекрасно одну-единственную ноту» (А. Пярт).

Процируя эту ситуацию на киноискусство, надо признать, что для органичного воплощения такого своеобразного «трансцендентально-концептуального минимализма» в кинофильме требуется конгенитальное режиссерское видение всей концепции произведения. Необходима выдающаяся личность режиссера, а это, понятно дело, явление редкое (поэтому в отношении концептуального минимализма говорить приходится, скорее, о его фрагментарном применении в каких-то особых, духовно значимых для героя моментах сюжета). Таким режиссером был, например, Андрей Тарковский, отношения которого с музыкой и вообще со звуком в фильме — особая тема³. При всех сложных отношениях с композиторами его картин, а также его особой любви к музыке И.С. Баха, очень характерно высказывание режиссера о том, что композитор ему нужен только как «организатор звукового пространства». Но в целом нельзя сказать, что аудиовизуальные концепции фильмов Тарковского минималистичны. В силу общей духовно-нравственной наполненности его творчества, устремленности к Свету (движение «от-через-к», в отличие от минималистского «пробывания-в»), мы можем говорить о трансцендентальности его художественного языка вообще и проекции трансцендентальности на аудиовизуальную концепцию произведения.

Миссия не выполнима

Проследивая эволюцию трансцендентализма в новейшем российском кинематографе, нельзя обойти вниманием творчество Андрея Звягинцева — и здесь мы уже можем говорить о

³ См., например: Кавицкий П. Андрей Тарковский. Звучащий мир. Фильмы. М.: Про арт-принт, 2011.



«Возвращение»
(реж. А. Люквинцис,
2007)

минималистской аудио-визуальной концепции. В первых двух его игровых картинах — «Возвращение» (2003) и «Изгнание» (2007) — звучит музыка Андрея Дергачева и Арво Пярта. Темы обеих картин очень важны для режиссера: в «Возвращении» автор проводит серьеозную психологиче-

скую работу с культурными архетипами Отца и Сына; в «Изгнании» принципы христианской этики налагаются на современную действительность. Поэтому музыкальный минимализм в этих двух фильмах представлен именно в первичном концептуальном значении: ритм (дискретность) звукового материала почти полностью устранен; в то же время создана своеобразная звуковая «магма» — бесконечное звучание условного минорного аккорда («пробывание-в»), чуть колеблемого обертонами, неподвижная вязкость которой иногда на мгновения нарушается своего рода инструментальной или голосовой «пробой» акустическою пространства: буквально один-два звука, не развивающиеся ни в какое минимально осмысленное звуковое высказывание. В большинстве случаев эта звуковая магма сопровождает «эпизоды дороги» (в прямом и переносном смысле), выражая звуковое пребывание героя в состоянии перехода, поиска смысла или направления своих действий. Однако звуковая «магма» не становится устойчивой твердью (например, музыкальной темой) — как и герои фильма не находят устойчивой тверди для своего существования, основы (например, христианской этики) для уверенности в правоте своих действий.

В отношении смысла «звуковой магмы» интересно сравнить звуковое решение «Возвращения» с музыкой Альфреда Шнитке к фильму Ларисы Шепитько «Восхождение» (1976). (Отметим также значимую диалогичность названий картин.) Вот что рассказывал композитор о разработке звукозрительной концепции картины совместно с режиссером: «Было очевидно, что вводить музыку в ее привычном, знакомом качестве — значит убить картину, но вместе с тем обойтись без нее в кульминационных сценах было совершенно невозможно. На предварительном совещании было решено делать некую звукомызыкальную паузину, которая возникает из шумов (к ним приравниваются звучания музыки,

затем шумы гиперболизируются, возникает замаскированная музыка). Появляется конкретная задача создать особую звуковую "материю", которую зритель и не будет осознавать как музыку. Но постепенно на протяжении картины должен был произойти процесс все большего высветления музыки, идущий параллельно с процессом все большего духовного озарения главного героя. К финалу музыка отделяется от шумов, приобретает самостоятельные функции и становится тематически более четкой и ясной в кульминационных эпизодах казни и эпитафии. В сцене казни уже нет никаких шумов, здесь музыка является драматургической конструкцией, на которую ложится изображение⁴. Напомним, что в кульминационном эпизоде «Восхождение» — казни через повешение четырех приговоренных «партизан», среди которых преданный товарищем и измученный пытками солдат Сотников, а с ним старик, женщина и девочка (христианские образы-архетипы Сын, Отец, Мать и Дети), — сквозь вязкий звуковой шум (многократное оркестровое наложение) прорастает ясный и чистый голос трубы — а затем звуки легко растворяются в воздухе... Сотников в фильме Шепитко получает ясный ответ на свои внутренние вопросы, избавление от сомнений — в фильмах Звягинцева этого не происходит. Отличие трансцендентализма (как аудиовизуальной концепции произведения) от минимализма в том и состоит, что последний не берет на себя миссию разрешения «пределных вопросов», оставляя человека в сложном мире его духовных поисков.

Путь и распутица

Здесь, думается, стоит еще раз вернуться к смыслу «дорожных» эпизодов, оформленных минималистской музыкой. «Путь» в широком смысле — от механического перемещения в пространстве до постижения смысла жизни — в общепринятом понимании должен иметь некую отправную точку и цель (хотя бы в подсознании, как стремление). Звуковое сопровождение эпизодов «дороги» в кинематографе традиционно строится, прежде всего, на равномерной «моторной» ритмике (независимо от наличия или отсутствия мелодической линии), имеющей «направленный» характер благодаря стремлению к разрешению в некой конечной точке (тоника в тональной музыке). В эпизодах побега или погони ритмика (совместно с монтажным ритмом, чередованием крупных и общих планов) приобретает напряженно-нагнетающий характер, требующий психологического разрешения в конце эпизода. Однако в случае применения режиссером минималистской музыки время в «эпизоде дороги», напротив, как

⁴ «Так или иначе, однако, музыка должна быть осознана как музыка». М. Шепитко, 1989, С.141.

бы зависает, «отстает» от уходящего (убегающего) героя, тем самым психологически и оценочно отстраняясь от него, оставляя его. Так, в картине Валерия Тодоровского «Страна глухих» (1997) минималистская музыка композитора Алексея Айги сопровождает двух убегающих героинь в начале фильма (Рита и Яя убегают от бандитов из казино); та же музыка звучит и в финале, когда героини уходят вообще от проблем реальной жизни, полной несправедливости, в мифическую «Страну глухих». При этом и в первом, и во втором случае камера поднимается на довольно большую высоту, оставаясь в точке начала движения героинь, то есть как бы «приподнимается» над ситуацией.

Подобную трансформацию смысла «дорожного эпизода» мы видим и у Андрея Звягинцева, который, «проговорив» важные для себя темы в первых своих двух фильмах, в картине «Елена» (2011) как будто освобождается от тяжелой ноши «духовности» и вообще, похоже, «выходит» из кадра, становясь на не раз продекларированную им самим позицию «наблюдателя». И одновременно переходит от концептуального минимализма в звуковом оформлении фильма к репетитивной музыке Филипа Гласса. В «Возвращении», как мы помним, эпизоды дороги сопровождалась звуковой «магмой» с редкими голосовыми включениями (намек на возможность озарения жизни и просветления «мутного» сознания героя). В «Елене» ситуация кардинально меняется: в ничего не значащих, казалось бы, «проходных» в прямом и переносном значении эпизодах (проход Елена по железнодорожному мосту, выезд Владимира на машине из гаража) возникает как будто «из ничего» энергичная ритмика Филипа Гласса (из его 3-й Симфонии) и воспринимается как очень долгое вступление к какой-то мелодии. Но мелодии так и не зазвучит; более того — ритмика не изменит свой жизнерадостный характер и во время приезда Владимира в фитнес-центр, и во время его занятий на велотренажере, и во время его заплыва в бассейне, и в момент внезапно случившегося с ним прямо в воде инфаркта. Ожидание психологического разрешения эпизода посредством музыки — обмануто. Взгляд автора — через музыкальный минимализм — демонстрирует безаценочность происходящего, просто фиксируя

«Страна глухих»
(реж. В. Тодоровский,
1997)





«Страна грез»
(реж. В. Тихомиров, 1997)

⁷ Каким-то образом восточное кино не могло сосуществовать с западным, и не представляло собой проект «Борис Н.» и «Лилия и Иван Филиппов». «Лилия и Иван» сами были для советского зрителя «Идеал» — Дрэн. арт.

⁸ Музыка к «Страну грез» написана самим режиссером «Лилия и Иван Филиппов» — Дрэн. арт.

действительность такой, какая она есть, со всеми людскими пороками и слабостями, с их в большинстве случаев пустой жизнью и нередко — нелепой смертью. (Звуковое решение в «Елене» — безусловно, удача Звягинцева. Однако номинирование музыки Филиппа Гласса, который не писал ее специально для фильма и вообще фильм не видел, на кинопремию «Ника» — своего рода казус, который не был бы таковым, если бы название номинации «Лучшая музыка к фильму» поменялось бы на более актуальное: «Лучшая аудиовизуальная концепция фильма».)

Но, при всей своей психологической отстраненности, минимализм является по сути одним из способов выражения важнейших тенденций современного искусства — которое, в свою очередь, отражение «духа времени». Эти тенденции — распространение толерантности к любым видам отличий от «общепринятого», принятие многокультурности мира, направленность на «интерактивность» в любом виде общения — то есть все то, что можно назвать глобализацией в широком смысле слова⁵.

Эти тенденции можно увидеть и услышать, например, в фильме Андрея Прошкина «Орда» (2011). По словам уже упоминавшегося Алексея Айги, написавшего музыку к картине⁶, Прошкин попросил его сочинить для фильма музыку, которая звучала бы как «древний монгольский рок-н-ролл» (!). Кроме ансамбля Алексея Айги (который, кстати, носит «кейджеское» название «433»), в записи музыки были задействованы оркестр кинематографии под руководством Сергея Скрипки, певица Дарья Терехова и Мария Макеева, музыканты из бурятской группы «Намгар»; использовались не только классические, но и аутентичные инструменты (ятаги, чанзы и т. д.), да и просто звуки, которым порадовался бы сам Джон Кейдж — например, стук крышки мусорного бака.

Творчество Айги вообще очень показательно в идее свободного сосуществования не только различных стилей и культур, но и в идее синтеза аудио- и визуального пространства для создания актуального синестетического произведения искусства. Еще до работы в игровом кино Айги написал немало музыки к немым фильмам («Метрополис» Фрица Ланга, «Дом на Трубной» Бориса Барнета, «Кукла» Эрнста Любича и др.).

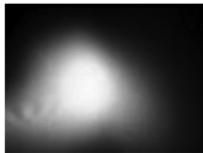
В этом виде творчества, правда, Айги не одиночка среди композиторов-минималистов. Музыку к немым фильмам писал и Майкл Найман («Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова), и Антон Батагов («Горная кошка» Эрнста Любича), а Филип Гласс занимался даже переозвучиванием старых звуковых картин («Дракула» Тома Броунига, «Красавица и чудовище» Жана Кокто). И это стремление композиторов-минималистов к звуковому «сращиванию» с визуальной сферой не случайно: оно есть логическое продолжение идей, нашедших выражение в пространстве звуковой речи идет об *антологическом единстве* звука и образа, о понимании и *чувстве времени*, поэтому участники таких проектов (в основном показ фильма сопровождается живым исполнением музыки) относятся к этой части своего творчества со всей серьезностью.

Post audit

В конце своей жизни Джон Кейдж участвовал в создании фильма «One 11» («Один11»)⁷, который сам же прокомментировал: «Один11 — это беспредметный фильм. Там есть свет, но нет людей, предметов, представлений о повторах и вариациях. Это бессмысленное и при этом красноречивое действие, подобно свету, чью коммуникативную роль мы упускаем из виду из-за его бессодержательности. Свет, как говорил Маклюэн, это чистая информация, без всякого содержания, ограничивающего его возможности трансформации и информации. Метод случайного действия применялся при выборе черно-белых кадров, снятых на мюнхенской телестудии FSM лос-анджелесским оператором Ваном Карпсом. Продюсером и режиссером выступил Хеннинг Лохнер. Исполнительным продюсером — Питер Лохнер. Идея светового оформления и ее воплощение принадлежали Джону Кейджу и Эндрю Калверу, как и монтаж фильма, выполненного в формате видео в нью-йоркской студии Laser Edit East с помощью Гэри Шафнера и Бернадин Колиш. Этот вариант был потом перенесен на 35-мм негативный оригинал на студии ARRI в Мюнхене» (Джон Кейдж, 12 июня 1992)⁸.

⁷ © 1987 г. Кейдж специально сконструировал этот фильм из случайных кадров (фотографии, рисунки, узоры...) и звуковых элементов «One 11» и т.д. и назвал документальной «One 11». Таким образом, можно сказать, что «One 11» — это визуализированное случайное событие.

«One 11» (копир скрин Джон Кейдж, 1992)



тер Лохнер. Идея светового оформления и ее воплощение принадлежали Джону Кейджу и Эндрю Калверу, как и монтаж фильма, выполненного в формате видео в нью-йоркской студии Laser Edit East с помощью Гэри Шафнера и Бернадин Колиш. Этот вариант был потом перенесен на 35-мм негативный оригинал на студии ARRI в Мюнхене» (Джон Кейдж, 12 июня 1992)⁸.

* Это и был проект кино
оно на мой взгляд — Джон
Кейдж. Мысль о нем
присутствует, а резуль-
татов и 100 картин
Кейджа, которые
проявились в январе
2013 года.
«Визуализация
центра информации
искусств в Москве» —
Принт. 2013.

* Во введении Л.
Джонсон 1916–1916.
М: Канон, 2009.
С. 95.

Не переключается ли идея Кейджа о визуализации чистой беспредметной информационности света с идеей о *минимальном неделимом осуществлении* вообще? Похожим вопросом задавался и Людвиг Витгенштейн, записавший (находясь в «пограничной ситуации», в окопах во время Первой мировой войны) в своем дневнике: «Является ли нам зрительный образ некоторого *minimum visibile* действительности как неделимый? То, что имеет протяженность, делимо. Есть ли в нашем зрительном образе части, которые не имеют протяженности? Может быть, неподвижные звезды?»⁹. Характерно, что именно в первых десятилетиях XX века в физике начала утверждаться поразжающая воображение теория о свете как одновременно частице и волне (корпускулярно-волновая теория). Свет — делимое и неделимое одновременно...

Джон Кейдж умер 12 августа 1992 года — ровно через 2 месяца после написания своего текста о Свете. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Батманч В.Н. *Рассвет Клар*. — М.: Искусство, 1985.
2. *Витгенштейн Л. Дневник 1914–1916*. — М.: Канон, 2009.
3. Друкманов И.Ф. *Американский музыкальный авангардизм*. — Минск: Издательство А.И. Вурьян, 2010.
4. Кейдж Дж. *Ташкан: лекции и статьи*. — Москва, 2012.
5. Котельникова Н. *Андрей Тарковский. Лучший из нас физик*. — М.: Прогресс-традиция, 2011.
6. Кром А.Е. *Музыкальный авангардизм в контексте американского искусства XX в.* — М.: На издательство ИИИ РАН, 2010.
7. Митрофанов Н.Б. *Постмодернизм как мифология культуры // Вестник ВГБИЛ*. — 2008. — № 1.
8. Митрофанов В.И. *Зона OPUS POSTUM, или Революция новой реальности*. — М.: Классика — XXI, 2011.
9. *Неизвестный Витгенштейн. Из Записок писателя (1900/01–1946, 1985)*. — М.: Классика, 1997.
10. Пасечник П. *Авангардизм и ретроспективная теория // Музыкальная Академия*. — 1992. — № 4.
11. Уильямс Д.П. *Что такое постмодернизм и постмодернизм? // Классическая философия*. — 1995. — № 26.
12. Фомин Ю.Лав. *Краткая история советской фотографии*. — СПб.: Евразия, 1996.
13. Чернышевский Т.В. *Музыкальный авангард. 70-е. Проблемы. Перспективы. Ступени*. — М.: ИИИО, 2012.
14. *Что такое авангард?* — М.: Искусство, 1989.
15. Зинин В.А. *«Нужна новая теория», или Ташкан в музыкальном контексте // Классическая философия*. — 1995. — № 26.