

Ключевые слова: музыка, романтизм, музыкальная аура, клише, архетип, шум, аудиовизуальный, анамнезис.

Конonenко Наталия Геннадьевна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-2060-2917
tintinnio@yandex.ru

Key words: music, Romanticism, musical aura, cliché, archetype, noise, audiovisual, anamnesis.

Kononenko Nataliya G.
PhD in Art Studies, senior researcher, Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-2060-2917
tintinnio@yandex.ru

КОНОНЕНКО Н.Г.

Александр Сокуров. Музыкальная аура и лабиринты слуха

KONONENKO NATALIYA G.

A. Sokurov. Musical Aura and Labyrinths of Hearing

The article is devoted to the representation of cumulative image of the Romantic era music in the films by A. Sokurov. The modeling of the musical *aura* of the Romanticism turns out to be close to the experiments of the composers of the new traditionalism and literally reproduces in the acoustic space of film the effects of distance and attributive ambiguity of soundings. The synthesized language model of romantic music unites semantic spheres from R. Wagner and M. Glinka to P. Tchaikovsky and G. Mahler and demonstrates concentration on the *elegiac* mode of expression. Using the film *Elegy of a Voyage* as an example, the paper explores how an individual author's *archetype of romantic lyricism* is formed through melodic and audio-visual analogies.

Статья посвящена репрезентации в кинематографе А. Сокурова обобщенного образа музыки романтической эпохи. Моделирование музыкальной ауры романтизма оказывается близким опытам композиторов нового традиционализма и буквально воспроизводит в звуковом пространстве фильмов эффект удаленности и атрибутивной непроясненности звучаний. Совокупная языковая модель романтической музыки объединяет семантические сферы от Р. Вагнера и М. Глинки до П. Чайковского и Г. Малера и демонстрирует сосредоточение на элегическом модусе высказывания. На примере фильма «Элегия дороги» в работе исследуется, как через интонационные и аудиовизуальные аналогии формируется индивидуальный авторский архетип романтической лирики.

УДК 791
ББК 85.374

Какая-то музыка огрела меня во сне... Кажется, какая-то соната... В детстве, в дождь, мне всегда слышалось музицирование. Мать говорила, что это поют ангелы, но их слышать могут лишь дети... Хм... Она не хотела знать, что гроза – это конденсация электричества. И никаких ангелов...

Демонстрируя иронию персонажа и вводя контекст онтологического антагонизма материи и духа, монологические реплики сокуровского Тельца⁽¹⁾ одновременно становятся «нечаянной» рефлексией автора о собственном творческом методе⁽²⁾. В ней схватывается ключевая интенция режиссерского сознания, для которого характерен поиск новых художественных смыслов в движении к границе обыденного восприятия. Семантическая цепочка, закольцовывающая перетекание понятий – *от сна, дождя и детства – к музыке вообще и пению ангелов* в частности, – становится метафорой, охватывающей ход работы над эмпирическим (визуальным или звуковым) объектом в процессе создания уникальной смысловой структуры художественной реальности. Весьма важным компонентом последней оказывается *шумовая* (как в широком, так и в узком смысле) материя, позволяющая выстраивать общую модель художественного мира на основе смыслового упорядочения Хаоса. Основным принципом является

работа со смысловой вертикалью культуры, «шумовой» компонент которой включает в себя стереотипы восприятия, сформированные повседневной реальностью и по-разному интерпретируемые в рамках отдельных творческих решений.

Тема некой онтологической *промежуточности* художественного пространства Сокурова, как и вопрос пребывания имплицитного автора кинопроизведения «на границе миров», отнюдь не новы в сокуроведении. Исследователи творчества мастера усматривают основу художественной модели мира его картин в «универсальном космическом законе странствия души между мирами» [11, с. 22], говорят о создании мастером особого «метапространства», в котором возможны «свободные пересечения границы бытия и небытия» [13], выявляют особые визуальные структуры, «систематически обозначающие границу определенного пространства и вход в иной мир» [20, с. 56], наконец, констатируют полную «размытость» таких границ [15]. Кульминацией подобной исследовательской интенции становится фиксация у Сокурова эффекта особой «пороговой идентичности» [22], слияния субъекта видения с видимым миром, которое уподобляется платоновской перманентно становящейся *хоре* [19, с. 142].

Говоря о «символической «переходности»» самого «послания» Сокурова, Ю. Михеева констатирует некое качество *пограничности* и в акустической сфере кинокартин мастера: звуковые компоненты (речь, шум) «смыслово постоянно перетекают из витальной области в мортальную, иногда зависая в некоем „безвременье“...» [6, с. 70–74]. *Анализируя речевую характеристику персонажей в фильмах режиссера, исследователь акцентирует неразборчивость* (переходящую в *неразличимость*) как «внешнее проявление общего со-стояния между жизнью и смертью» [6, с. 68–69]⁽³⁾.

Опыты Сокурова в сфере *познавания* музыкальной культуры – ее целостности, феноменов и смыслов – также оказываются включенными в экзистенциальный поиск и *балансирование между мирами*. Весьма симптоматично пребывание такого специфического исследовательского процесса в зоне музыки *прошлого* и работа с ее смысловой структурой в условиях нового культурного слышания. Чрезвычайно значимы в такой ситуации *привычные фразы, ожидаемые* интонации

(1) Фильм «Телец» (2000).

(2) Под автором мы здесь понимаем имплицитно присущую фильму субстанцию, сформированную суммой импульсов творческой группы, создающих обобщенное «послание» зрителю (в данном случае отправной точкой является текст сценариста Ю. Арабова), однако выражающую индивидуальную позицию автора-режиссера.

(3) Речь идет о фильме «Одинокий голос человека» (1978–1987).

и обороты музыкальной речи – все то смысловое пространство, которое формируется в сознании человека в соответствии с непосредственно, в личном опыте, обретаемым историко-культурным тезаурусом.

Набор используемых в картинах Сокурова музыкально-исторических *общих мест* формируется в соответствии с общей преемственностью творчества режиссера с культурой XIX века. Музыкальные опыты оказываются созвучными современной эстетике транссентиментализма, возникающей, по словам М. Эпштейна, как итог постмодернистского мирозерцания, «сентиментальность после смерти сентиментальности, прошедшая через все круги карнавала, иронии и черного юмора, чтобы осознать собственную банальность – и принять ее как неизбежность, как источник нового лиризма» [17, с. 277].

Семантические метаморфозы, которым подвергаются в фильмах режиссера акустические образы романтической эпохи, аналогичны трансформациям, обнаруживаемым в собственно звуковом искусстве. Музыкальные произведения, написанные в рамках тенденций нового традиционализма и неоромантизма, как правило, воссоздают некий обобщенный образ музыки, ее *ауру* (понимаемую как в прямом, так и в переносном смысле)⁽⁴⁾. В таком процессе оказывается задействованным определенный спектр расхожих языковых формул, образующий метаязык (в терминологии Р. Барта) музыкального романтизма. Так, для В. Сильвестрова, например, подобным музыкальным тезаурусом становится романтическая стилистика, «мерцающая отдельными обертонами, от Шуберта и Глинки до Чайковского и Малера» [7, с. 552], но сосредоточивающаяся на *шумановском* типе звукосозерцания⁽⁵⁾. Метаязык же фильмов Сокурова, объединяя практически те же стилистические сферы музыкального европейского и русского романтизма от Р. Вагнера и М. Глинки до П. Чайковского и Г. Малера, демонстрирует сосредоточение на *элегическом* модусе

высказывания и тяготеет к знаковому варианту его воплощения в творчестве П. Чайковского⁽⁶⁾. При этом то, что для Сильвестрова является «метафорой» стиля⁽⁷⁾ – тонкое иносказание через аллюзивное *припоминание* музыкальных фонем предшественников, «приказание музыкой к памяти слушателя»⁽⁸⁾, – в творческой лаборатории Сокурова конструируется с помощью специального метода работы с самими музыкальными источниками.

Если в первом случае имеет место смутное аллюзивное *угадывание* музыкальных прототипов, то во втором – в наличии обратный процесс затушевывания конкретных музыкально-речевых высказываний (прием, названный музыковедом С. Уваровым «музыкальным туманом»⁽⁹⁾). Одним из основных способов работы с музыкальным фрагментом в фильмах Сокурова становится выявление наиболее *характерной* интонации, «которую можно вычлениить и затем обыгрывать на протяжении довольно длительного промежутка времени» [12, с. 42]. Принцип мультипликации, многократного повтора звукового фрагмента, как и в музыкальной технологии В. Сильвестрова, создает метафору симулятивности развития, некогда свойственного романтической музыкальной структуре, нацеленной на воспроизведение устремленного психоэмоционального *потока*, – но неактуального в новом звуковом континууме. Родственны и приемы свободного полифонического наслоения мотивов, создающие подобие сонорно организованного пространственного объема.

Наконец, творческие методы композитора и режиссера объединяет и сама технология *музыкального моделирования ауры* при помощи воссоздания эффекта *эха*. Так, характерными приемами,

(4) О феномене ауры в музыке см.: Савенко С. Звук и отзвук: приметы воскрешения ауры // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология / Отв. редактор О. Кривцун. М.: Индрик, 2001.

(5) Сам композитор констатирует собственную склонность к *шумановскому* варианту музыкального метаязыка: «Типично шумановская стилистика... существовала всегда. Шуман только открыл, проявил ее... Романтические фонемы не Шуману принадлежат, они принадлежат речи» [10, с. 172].

(6) Об элегии как ключевом топосе музыки П. Чайковского см.: Маричева И. Элегия и элегичность в русской музыке XIX века. Диссертация на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2010.

(7) Композитор называет свой стиль «метафорическим».

(8) Из предисловия к «Китч-музыке»: «Играть очень нежным, сокровенным тоном, как бы осторожно прикасаясь музыкой к памяти слушателя, чтобы музыка звучала внутри сознания» (цит. по: [8, с. 94]).

(9) См.: Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика–XXI, 2011. Прием формируется в 1990-е в творческих лабораториях звукорежиссеров В. Персова, С. Мошкова и композитора С. Евушенко. Фильмы, в которых названный принцип находит наиболее яркое применение: «Мать и сын» (1996), «Робер. Счастливая жизнь» (1996), «Восточная элегия» (1996), «Смирненная жизнь» (1997), «Элегия дороги» (2001), «Русский ковчег» (2002).

используемыми Сильвестровым в инструментальном тексте, становятся прибавление голосов-спутников к основному голосу, использование разнотембровых отзвуков⁽¹⁰⁾. В звуковой же лаборатории Сокурова в качестве искусственного аналога эха нарочито применяется эффект *дилэй* – технология имитации пространственных отражений. Обозначенные методы реализуют в звуковом пространстве эффект «уникального ощущения дали», осмысленного в известной работе В. Беньямина как атрибутивный признак ауры произведения искусства [3, с. 24].

В этом контексте, вновь возвращаясь к упомянутому в начале нашего разговора монологу Тельца о пении ангелов во время дождя, заметим, что звуковое моделирование ауры становится не чем иным, как метафорой психоакустического процесса «фантомного» слышания – выхватывания человеческим сознанием из продолжительно воспринимаемой шумовой структуры *знакомых*, «ежедневно» звучащих мелодических оборотов. Ведь структурная неоднородность и смысловая неопределенность шума представляет чрезвычайно удобную среду для «отбора» и кристаллизации словаря ходовых музыкальных лексем. В роли подобной квазиэнтропийной материи в звуковом искусстве может выступать как музыкальная структура (метафорически), так и собственно шум. Неслучайно каждый из двух соотносимых творческих методов включает в себя работу с компонентом природных звучаний. Так, для Сильвестрова типично использование нетрадиционных приемов звукоизвлечения, создающих богатую палитру *призвучков, шелестов, дуновений* – продувания раструбов у духовых, игры «за подставкой» у струнных, etc. Сокуровские же «туманные» фонограммы почти всегда оказываются снабженными непосредственно зафиксированными или студийно сымитированными звуками ветра, воды, грома, криками птиц – акустическими фактурами, которые не только выполняют функцию квазиархаических «пограничных» маркеров, но и образуют важные координаты в системе музыкально-исторического моделирования.

(10) С. Савенко говорит о характерном для сочинений Сильвестрова «сонорном одноголосии, подобном педальному окутыванию мелодии в вокальных сочинениях», указывая на параллели с приемами Л. Берлио (O King, 1968) и Д. Лигети (Lontano, 1967) [7, с. 554].

Работа музыкальной памяти, аллюзивное припоминание близких интонаций оказываются настолько важными для становления художественной реальности в картинах режиссера, что обретают фабульные воплощения, близкие платоновской идее *анамнези-са* – особого ментального процесса, нацеленного на достижение идеальной полноты знания. Так, в «Элегии дороги» (2001) работа с интонационными архетипами романтической музыки есть часть мнемонического события, связанного с почти сакральным для Автора припоминанием визуальных впечатлений.

Квазиплатоновское мгновенное восхождение к смысловой полноте связывается в картине с попытками авторского сознания проникнуть внутрь живописного полотна как в некий идеальный мир. По сюжету в процессе путешествия Автор-персонаж оказывается в Роттердамском музее Бойманса – ван Бенингена. Он вглядывается в череду полотен голландских живописцев, всякий раз максимально приближаясь к поверхности картины и нарушая, таким образом, привычную зрительскую дистанцию, гарантирующую плоскостное видение изображения. В отдельных репликах Автора фиксируется желание обрести себя внутри живописного полотна («Войти внутрь... И уже никогда не вернусь...» – *произносит Автор, разглядывая «Речной пейзаж» Андреаса Схелфхаута*), проникновение в картину в качестве бесплотного персонажа как свершившийся факт («Потом я оказался около мельницы и наконец увидел людей – вот они, они сидят в лодке...» – у картины Вэйнанда Нойе «Многоводная страна с мельницей»), испытываемые внутри реальности картины разномодальные ощущения – «...Вода в реке чистая, пахнет травой...» (снова у *Схелфхаута*).

Зрительная иллюзия проникновения внутрь холста создается за счет специальных визуальных решений. Среди них – укрупнение-наезд, преодолевающий рамку живописной композиции, детализированное изучение изображения за счет его фрагментации. При этом эффект объема живописной композиции достигается специфическим сочетанием широкоугольной оптики с ракурсной съемкой и движением камеры. Иллюзии «оживления» изображения на холсте – его геометрические трансформации, имитация движения воздушной атмосферы, – возникают в результате применения средств цифровой постобработки. Обозначенные эффекты напрямую соотносятся с «оживлением» ауры живописного произведения.

Модальную полноту кинематографической иллюзии жизни по ту сторону полотна придает акустический ряд. Авторами применяется особый слой звуковых фактур, условно относимый к живописному диегезису. Это звуки запечатленного художником (чаще всего природного) ландшафта – пение и крики птиц, гром, шум ветра, звон колоколов, голоса людей, сигналы поезда, выстрелы, скрипы веселых уключин и т.п., – как правило, поданные с пространственными эффектами (дилэй, реверберация), имитирующими акустику изображенного на картине пространства.

Звуковая составляющая реконструируемой реальности, как правило, оказывается субъективно окрашенной. Характерный пример представляет сцена с картиной Вэйнанда Нойе «Многоводная страна с мельницей». Особая степень иллюзии вхождения в полотно в данном случае подкрепляется закадровой репликой Автора-персонажа, замечаящего: «Потом я оказался около мельницы и, наконец, увидел людей – вот они, они сидят в лодке...» (камера в этот момент преодолевает рамку картины). Два других звуковых компонента сцены представляют собой цитаты из предшествующих фильмов режиссера.

Так квазидиегетическая (как бы внутрикартинная) речь персонажей в лодке воспроизводит диалоги Сына и Матери из картины «Мать и сын» (1996). Звучание же ноктюрна М. Глинки «Разлука» является фрагментом звуковой дорожки фильма «Робер. Счастливая жизнь» (1996). Буквальное заимствование акустической реальности из предшествующих кинокартин подчеркивает субъективный характер воссоздаваемой иллюзии реальности живописного пространства. В сознании Автора-персонажа на первом плане оказывается интимный мотив встречи-расставания на пороге реальности («разлука» Сына и Матери). Звукозрительная иллюзия, возникшая у Автора, таким образом, осмысливается как обретение себя в некоем желанном надэмпирическом духовном пространстве, где возможна «невозможная» встреча. На переходный статус этого пространства символически указывают водный ландшафт полотна и характерный элемент «водной» изобразительности в «покачивающейся» фигуре аккомпанемента ноктюрна (*ночной песни*). При этом сам способ организации акустического компонента сцены провоцирует ее квазисновидческую интерпретацию. Так, диалоги Сына и Матери даются сначала по отдельности в виде двухголосных канонов, затем –

в полифоническом наложении, с «пространственной» имитацией отдельных реплик.

Таким образом, акустическая среда фильма демонстрирует трансформацию исходной звуковой материи, аналогичную примененному визуальному эффекту «оживления» ауры живописного изображения.

Используемые фрагменты музыкальной культуры в свою очередь подвергаются семантической трансформации. Так, Ноктюрен Глинки звучит в транскрипции С. Евтушенко – со свободным комбинированием и наслоением глинкинских мотивов и их вариантов и реверберацией. Обозначенные приемы становятся буквальной реализацией в акустическом пространстве фильма эффекта *ауры* музыкального произведения⁽¹¹⁾.

Другим вариантом ауратического преобразования композиторского опуса становится «архаизирующая» функция тембра музыкального инструмента. Подобный случай наблюдаем в сцене исследования Автором морского пейзажа голландского художника XVII века Адама Виллартса «Устье Мауза близ Брилле», сопровождаемой Ноктюрном *cis-moll* (op. post.) Ф. Шопена. Музыкальный комментарий здесь вновь обыгрывает водную тематику. В популярном фортепианном опусе наблюдается характерное для романтического жанра сочетание лирической мелодики и квазиизобразительного аккомпанемента, по-разному использующих волновой принцип развития. В ходе осмотра полотна камера переходит от общего плана картины к детальному исследованию переднего плана. Автор в закадровом комментарии акцентирует внимание зрителя на жанровой сцене встречи персонажей на берегу, чему соответствует и смена разделов музыкальной формы – лирика первой части сменяется бытовой сценкой середины, вводящей танцевальность и мажорный лад. Общее ностальгическое настроение эпизода усиливается тембровой метаморфозой: звучание подготовленного фортепиано имитирует быстро затухающий звук клавикорда, ходового клавишного инструмента времени создания картины. Звучание музыки Шопена, таким образом, лишается одного из основных качеств романтической интерпретации – слитности

(11) Подобная техника работы с музыкальными источниками на грани между транскрипцией и импровизацией применяется С. Евтушенко также в фильмах «Робер. Счастливая жизнь» (1996), «Русский ковчег» (2002).

звучания, имитирующей непрерывное течение эмоционального потока, – «архаизируясь», как минимум, на два века и подчеркивая (вопреки эмоциональному содержанию закадровых реплик Автора) психологическую условность событий, изображенных на картине.

Во время изучающего укрупнения-наезда на полотно Шарля Лейкерта «Город зимой» тот же ноктюрн Ф. Шопена звучит в тембре клавесина, удвоенном «эхо» фортепиано, в необычно высоком «колокольчиковом» регистре. Таким музыкально опосредующим способом имитируется «хрустальная» акустика североевропейского городского пространства, как правило, пронизанного водными артериями и богатого отзвуками. Воспроизведение романтического опуса приближается к характерному звучанию старинных механических инструментов – карильонной игре башенных часов. Закономерное отсутствие громкостной динамики в клавесинной версии опуса Шопена, вкпе с уже упоминавшейся, характерной для старинных инструментов невозможностью *легатно* воспроизведения музыкального текста, создают статичный, «застывший» образ музыки, как нельзя лучше соответствующий заиндевавшему городскому микрокосму, изображенному на полотне Лейкерта. Механический же карильонный аспект звучания музыки, изначально задающий игру масштабов соотношением пространства города со звенящей коробкой табакерки, дополнительно подчеркивает условность иллюзорной живописной реальности.

Не случайно и наложение в выше обозначенной сцене двух ноктюрнов – шопеновского *cis-moll*, в версии клавесина, и «Разлуки» М. Глинки – в «туманном» варианте С. Евтушенко. Образное ассоциирование соединенных в одном акустическом пространстве популярных фрагментов романтической музыки происходит посредством синхронизации идентичных мотивов. Унифицирующим звеном становится восходящая малая терция с ниспадающим секундовым завершением – типичная интонация романтической *жалобы-стена-ния*. Благодаря взаимному поглощению новых контекстов в момент удвоенного звучания она получает своеобразное семантическое «укрупнение» и «расширение». Наплыв-отождествление «архаизирующей» (клавесин) и «ауратизирующей» (С. Евтушенко) версий ноктюрна демонстрирует новое воспроизведение романтического ламентозного архетипа.

Обозначенная тенденция оказывается исторически симметричной по отношению к исполнительской традиции XIX века, напротив, романтизирующей музыку барокко. Сочетая элементы аутентичного исполнительского подхода со специфическими приемами имитации звуковой «атмосферы» эпохи (и то, и другое – характерные «ауратизирующие» тенденции современной музыкальной культуры), подобные опыты становятся своеобразным кинематографическим вариантом музыкального неоромантизма и *новой интимизации* академической музыкальной традиции.

В конечном итоге поиск идеального пространства для обретения культурной идентичности приводит Автора к картине «Площадь св. Марии и церковь св. Марии в Утрехте», с автором которой (Питером Санредамом) он внезапно себя отождествляет.

Финальный анамнезис сопрягается с новым *узнаванием* сокровенных смыслов знакомых музыкальных мотивов, схватыванием внутренних связей музыкальной культуры. Музыкальным ядром такого мнемонического процесса становится одна из интонаций романтической эпохи, концентрирующих в себе лирический топос – постепенный восходящий мотив с завершающим задержанием. Эта романтическая лексема содержит в себе аффекты *просветления* (явленного в поступенном восхождении) и *растворения* (основанного на смене напряжения покоем в момент разрешения задержанного неаккордового звука в аккордовый) и широко представлена в позднем творчестве Густава Малера. Вероятно, не случайно интонация *просветления-растворения* играет важную роль в песне австрийского музыканта *Ich Bin Der Welt Abhanden Gekommen* («Я потерян для мира», из «Пяти песен на слова Ф. Рюккерта» (1901–1902)), где мотив трансформации сознания возведен в план музыкальной «программы» и отражен в словесном тексте. Финальные строки *Lied* фиксируют уход в идеальную автономную реальность внутреннего мира и, более того, полное самоотождествление авторского сознания с собственным сочинением: «*Ich leb' allein in meinem Himmel, In meinem Lieben, in meinem Lied*» («Я живу один в моем небе, в моей любви, в моей песне»).

Та же интонация становится основой темы *Adagietto* из Пятой симфонии (1902) – вероятно, наиболее последовательной реализации идеи иллюзорности космоса художественной гармонии в малеровском

творчестве. Здесь мотив *просветления-растворения* дан в диатоническом звучании, прозрачном тембровом сочетании струнных и арфы, чрезвычайно медленном темпе (композиторские ремарки гласят: «molto Adagio», «molto ritenuto», то есть «очень медленно», «очень растягивая»), что делает этот вариант неким эталонным образом выражения типизированного аффекта. Более того, музыкальный образ приобретает несколько утрированную безмятежность, балансирующую на тонкой грани между гармонией, инфантилизмом и мелодраматизмом.

Музыку Adagietto отличает невероятно тонкая динамическая и экспрессивная нюансировка и длительное разворачивание единого пластического рисунка плавного восходящего движения. В контексте общей драматической концепции Пятой симфонии это интермеццо выполняет функцию эпиграфа к финальной пятой части, посвященной действенному диалогу с музыкой «прошлого», становится «островком» классицистского стиля «в чистом виде», осмысливаемым как «золотой век» художественной гармонии. По замечанию И. Барсовой, композитор предлагает нам в целостном тексте симфонии «иллюзию преодоления злых сил добрыми силами, символом которых становится гармоничность классического художественного мироощущения» [2, с. 171]⁽¹²⁾ (курсив мой. – Н.К.). Квазиклассицистская простота и наивность музыкальной темы, противоречиво изощренной нюансировке малеровского изложения – хрупкости динамического и тембрового решения, – делает это симфоническое интермеццо воплощением самого принципа иллюзии. Однако, изъятая из исходного драматического контекста симфонии, автономно существующая в пространстве культуры⁽¹³⁾, музыка Adagietto неизбежно сводится к более банализированному звучанию и приобретает оттенок кит-

ча – что, вероятно, становится важным фактором его последующей популярности⁽¹⁴⁾.

А. Сокуров же использует в своем фильме менее растиражированный, «замутненный» малеровский вариант мотива *просветления-растворения* из второй песни («Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen», «Теперь понятен мне тот темный пламень») Kindertotenlieder («Песен об умерших детях», 1901–1904) на тексты Ф. Рюккерта. Несмотря на то что музыкальная тема здесь звучит в минорном варианте, превращаясь в надрыв-стенание виолончелей с гармонически неустойчивым окончанием, за ней неизбежно угадывается прототип из Пятой симфонии. Образы этих произведений оказываются родственными своей обращенностью к идеальному надэмпирическому пространству⁽¹⁵⁾. Этот мотив со всей очевидностью проявлен в лирике последних строк текста Рюккерта:

Нам надо в путь, нас ждут немые дали!
Еще мы здесь горим тебе, как очи, –
Но вскоре вспыхнем там, как звезды ночи!⁽¹⁶⁾

Очевидно, что образная и семантическая преемственность мотивов Adagietto Пятой симфонии и песни «Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen» не проходит и мимо сознания и слуха А. Сокурова. Интересно, что режиссера и самого интересует вопрос возможности нового семантического *преобразования* музыки австрийского

(12) Ср. с высказыванием А. Шенберга об этой симфонии в письме Малеру: «Я чувствовал борьбу за иллюзии, я видел, как противостоят друг другу добрые и злые силы, я видел, как человек в мучительном волнении бьется, чтобы достигнуть внутренней гармонии; я ощутил человека, драму, истину, беспощадную истину» (Малер Г. Письма. Воспоминания. М., 1968. С. 517).

(13) С 1970-х начинается весьма богатая история кинематографической (Л. Висконти, «Смерть в Венеции», 1971) и балетной (Дж. Ноймайер, «Эпилог», 1975) жизни малеровского Adagietto.

(14) Смысловая многомерность музыки Г. Малера (в особенности характерное балансирование на грани между трагизмом и банальностью) предвещает музыкальную стилистику произведений второй половины XX века. С. Губайдулина так осмысливает уникальный музыкально-исторический феномен композитора: «Исторически фигура Малера возникла тогда, когда его усилия не могли быть по-настоящему оценены: он предлагал уже деревце там, где надо было еще копать землю... У Малера, как ни у кого другого, появилось то, что можно назвать – проблемность, многослойность музыкального слышания (он действительно умел «видеть бездны там, где видятся банальности»). Это и есть его «дерево». Может быть, это и есть то, что приготовил в конечном счете нам век?» [4, с. 1–2].

(15) Песня «Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen» была написана Малером в 1904 г., через два года после Пятой симфонии.

(16) Перевод В. Коломийцева приводится по нотному изданию: Малер Г. Песни об умерших детях. Вокальный цикл для голоса в сопровождении фортепиано. Стихи Ф. Рюккерта // Сост. и общая ред. Г. Ганзбургра. М.: Торопов, 2005. С. 11–12.

композитора. Не случайно мастер высказывает желание сделать самостоятельную музыкантскую запись оригинальной оркестровой версии (*транскрипции*) произведений Малера (в том числе его Пятой симфонии), в которую была бы вложена новая современная энергетика – то есть желание, по сути, создать таким образом *новое сочинение Малера*⁽¹⁷⁾. Режиссер видит в материале композитора еще не проросшие зерна музыки будущего, которые может реализовать новая интерпретация⁽¹⁸⁾.

Но обстоятельства творческого процесса складываются так, что в действительности Сокуров применяет задуманную стратегию именно к «Песням об умерших детях». В период подготовки фильма «Тихие страницы» (1993, предварительное название – «Малер») сначала предпринимается попытка записи песен оркестром Мариинского театра (в дирижерской версии П. Паулавичуса) с певицей Линой Мкртчян, во время которой замысел картины претерпевает коренные изменения и востребованной оказывается лишь оркестровая фонограмма – причем в итоге она звучит не только в картине «Тихие страницы», но и в ряде последующих кинолент.

Использование лишь оркестровой части партитуры (без вокальной партии) оказывается особенно уместным в ситуациях включения в структуру кинематографического целого авторского закадрового голоса в качестве компонента, несущего вербальные смыслы (здесь мы имеем в виду применение режиссером типичной формулы ква-

зидокументалистского повествования от первого лица). Сокуровский комментарий, имея в своей основе, как правило, элегические интонации, отчасти оказывается способным функционально заменить собой вокальную линию. Вследствие такой подмены возникают новые смысловые связи между словесным текстом и музыкой, а также новое осмысление структур музыкального синтаксиса.

Так, в «Элегии дороги», в сцене у картины Питера Санредама процесс *узнавания, припоминания*, визуально явленный в приближении (наезде) к картине, «проникновении» в нее (преодоление рамки) и попытке (за счет применения специальных технических средств) «увидеть» изображенные на ней предметы объемными, сопровождается акустическим комментарием, полифонически сочетающим три разнохарактерных компонента. Симптоматичным выглядит выключение диегетических внутрикадровых шумов и замена их флуктуирующей низкочастотной шумовой фактурой (гулом), маркирующей зону трансформации-перехода в метафизическое пространство. На ее фоне звучат оркестровая версия песни «Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen» Малера и закадровый комментарий Автора.

Процесс самоотождествления персонажа с картиной организуется тремя фазами. Так, собственно узнавание полотна начинается с погружения в специфическое элегическое психоэмоциональное состояние. Оно вводится репликой «Потом вернулась луна, заставила меня обернуться...». Введение ночного топоса отмечает начало внутренней перестройки сознания Автора с бытового эмпирического восприятия на специфическое, трансформирующее, связанное с состоянием «перехода». Синхронизированный со звучащей репликой взгляд камеры прямо отождествляется с субъективной позицией персонажа, который оборачивается (панорамирование) и подходит к картине (начинается наезд на холст). В партитуре Малера параллельно следует концентрированный лирико-трагический комплекс – в элегическом тембре гобоя⁽¹⁹⁾ звучит мотив, представляющий собой типичную ламентозную интонационную формулу. Состав мотива демонстрирует весьма характерное для данного топоса сцепление мотивов секундного стенания и нисходящего

(17) «У меня были идеи сделать несколько самостоятельных симфонических записей Малера в новой транскрипции. Собирались записать две его симфонии (например, Седьмую и Пятую) и сделать „динамическую“, драматургическую фантазию на сочинения Малера. То есть у нас партитура, мы играем все один к одному, но с наполнением этого материала другой энергетикой: исходя из того, что Малер – это какое-то особое драматическое пространство» (Интервью с Александром Сокуровым // Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика–XXI, 2011. С. 130). Известно тяготение мастера к сугубо музыкантской работе над исполнением музыки к собственным картинам. Звукорежиссер С. Мошков свидетельствует о том, что при записи музыки режиссер не только объясняет исполнителям свое видение партитуры, но и пытается «управлять ритмом оркестра, группами инструментов, звуковыми потоками», – *то есть буквально выполняет функцию дирижера* (цит. по лекции «Создание звукового образа в документальных и игровых фильмах Александра Сокурова», прочитанной кинематографистом в киношколе Хельсинки в 2005 г., из личного архива С. Мошкова).

(18) «Малер во многом опережает все то, что, может, даже в двадцать первом веке будет написано», – замечает режиссер в интервью с музыковедом С. Уваровым (Интервью с Александром Сокуровым // Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. С. 130).

(19) Исследователь И. Маричева в работе «Элегия и элегичность в русской музыке XIX века» характеризует гобой и флейту как основные тембровые топосы элегии [5, с. 20].

заполнения малосекстовой основы – чрезвычайно близкое темам Чайковского (например, ариозо Германа «Я имени ее не знаю» из оперы «Пиковая дама»), – однако завершаемое характерной малеровской ниспадающей септимой (отсылающей к лирике все того же Adagietto из Пятой симфонии). Такая комбинация мотивов, особенно внятно звучащая в оркестровой ткани в отсутствие вокальной составляющей, становится знаком сокровенной ситуации контакта с художественной реальностью холста.

Следующий значимый для организации сцены музыкальный мотив снова звучит у элегического гобоя. Это кадансовый оборот – интонационная лексема завершения. Используемая в развивающем разделе формы вместо заключительного, она воплощает характерно малеровское противоречие, связанное с идеей разделения драматургического процесса на «действительный» и «мнимый». В данном случае «мнимость» замыкающей функции мотива проявляется в несоответствии мелодической формулы ее гармоническому осмыслению (вместо стандартного завершения кадансового оборота мы слышим эллиптическую смену аккордов), что придает музыке характер пребывания в некоем процессе перманентно длящегося завершения (сравним с музыкальной «жизнью в зоне коды» – постлюдийностью как особым концептом музыки последней трети XX века).

Принцип психологической аллюзии на каденционный этап изложения и сам интонационный комплекс коды имеет весьма важное фабульное значение в поздних сочинениях Малера. Так, например, в финале *Das Lied von der Erde* («Песни о земле», 1909) траурный эпизод аналогично строится на противодействии интонационной остроты скорбных переживаний комплексу коды, символизирующему растворение в вечности («Ewig... ewig...» – констатирует заключительная фраза альтя). В итоге интонационная драматургия всего *Der Abschied* («Прощания», финальной (Шестой) части *Das Lied von der Erde*) демонстрирует преодоление изначально заявленной в симфонии антитезы *одиночество/вечность* и постепенное поглощение субъективного самосознания автора надличностным началом⁽²⁰⁾.

(20) Ностальгическое «прощальное» Adagio становится основной формулой Финала поздних симфоний – *Das Lied von der Erde* (1909), Девятой (1909) и неоконченной Десятой (1910).

Таким образом, используемый в рассматриваемом фрагменте песни «Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen» элемент кадансовой формулы отражает перманентное желание композитора финализировать еще не до конца пережитую драму, на мгновение обратившись к вечности. «Dorthin, von wannen alle Strahlen stammen» («Туда, откуда исходят все лучи») – гласит текст подразумеваемой вокальной партии (выделяя слово *Strahlen* («лучи») собственно кадансовым аккордом, Малер прибегает к световому эффекту мажорной диатоники в минорном контексте), на что камера в фильме Сокурова отвечает наездом-трансфокацией на изображенное на картине небо, а Автор за кадром констатирует: «... Вечная жизнь...».

Как уже говорилось, собственно этапом музыкального анамнеза в фильме становится звучание «замутненного» варианта малеровского мотива *просветления-растворения*. Неуклонное повышение тесситуры его виолончельного трехкратного вопрошания совершается на фоне эллиптически сменяющих друг друга гармоний. Музыкальное воспроизведение мотива контрапунктирует звучанию авторского голоса, раздающегося в гулкой акустике некоего виртуального пространства: «Не я ли когда-то написал эту картину? Не я ли когда-то видел все это перед собой – каждое дерево, каждую тень? Я хорошо помню это небо...».

Событие окончательного самоотождествления Автора-персонажа с автором-живописцем запечатлевается в «сдвиге», параллельно происходящем внутри эстетических систем изображения и звука. В момент произнесения Автором сакраментальной фразы «...долго ждал, когда облако начнет удаляться от меня, и я увижу его *оборотную сторону и прочту, что там написано*» производится радикальная (в визуальном контексте фильма) трансформация живописного изображения, нацеленная на создание иллюзии его объемности (предельное изменение угла съемки на сверхкрупном плане облака с расслоением зон резкости⁽²¹⁾). Одновременно звучание малеровского мотива *просветления-растворения* замещается кластером

(21) По свидетельству оператора фильма А. Дегтярева, эффект создавался сложным сочетанием движения камеры, осветительных приборов (двух параллельных проездов), трансфокации – в соединении с неизбежной расфокусировкой части изображения, обусловленной открытой диафрагмой объектива в условиях слабой освещенности объекта съемки (из устной беседы с автором 24.01.2019).

оркестровой настройки и хаотически доносящимися как бы «с высоты птичьего полета» голосами людей и птиц, принадлежащими иллюзорной реальности картины. «Если есть вера, небо живое. Все мертво внизу – все живо здесь, наверху. И все здесь легко...» – проносит голос Автора, и его можно услышать как словесный комментарий к музыкальной лексеме. Состояние *озарения*, достигнув наивысшей точки, «разрешается» в общий план висящей на стене картины. Монтажное соотнесение крупностей сопровождается звуками грозы, которые прочитываются как знак пересечения границы между мирами.

«А... да, это все же его работа... Я же тогда просто стоял рядом – вот, справа стоял...», – далее следует ретроспективное «обживание» реальности холста с точки зрения стороннего наблюдателя. Оно складывается из монтажа фронтально снятых фрагментов изображения (неподвижных и панорамирующих) и «внутрикартинных» атмосферных звучаний – звука колокола, голосов птиц, людей, шума ветра, выстрелов. Постепенно возвращается и диегезис музея. Его фиксируют введение полусубъективных планов с фигурой Автора и внутрикадровые звуки ветра, скрипы и человеческие голоса.

Сокуровское приобщение через произведения искусства к миру *вечных идей* оказывается близким ситуации шниткианского космического «улавливания» некоей истинной *прамузыки* в звуковой ауре Земли⁽²²⁾. Небесная точка зрения, макровидение человеческой жизни достигаются в фильме путем создания аудиовизуальной метафоры *звучащего облака*, вбирающего в себя микрокосм (лирический малеровский топос) и макрокосм (звуковую атмосферу земной цивилизации и природы). Общим для режиссера и композитора становится образ *настраивающегося оркестра* – метафора некоего космического

камертона⁽²³⁾. Лежащий в его основе психоакустический феномен обертонового ряда реализует симбиоз законов естественной природы и человеческого восприятия. Звуковой комплекс оркестровой настройки является акустическим праэлементом в симфонических сочинениях А. Шнитке (например, в его Третьей симфонии). В качестве важного смыслового компонента в подобных произведениях выступает квазичитатное воспроизведение ключевых для истории музыкальной культуры в недрах природного измерения⁽²⁴⁾. В случае Сокурова метафора музыкальной темы – «космического камертона» воспроизводится в условно-знаковом варианте, вне художественной демонстрации непосредственного процесса ее зарождения из хаотической «природной» протоплазмы. Однако важность самого метафорического отождествления подчеркивается параллелизмом событий звукового и визуального рядов, что свидетельствует об особой степени приобщения авторской инстанции к процессу музыкального мифотворчества.

Симптоматично положение такой метафорической смысловой структуры в общей драматургии картины. М. Ямпольский указывает на этапы *блуждания* и *кайротической приостановки времени* как на неотъемлемые составляющие платоновского анамнезиса и соответственно – ключевые смысловые ориентиры фильма Сокурова [18, с. 369–370]. Сам режиссер также оценивает эпизод у картины Санредама как основную цель и оправдание запечатленного в фильме движения⁽²⁵⁾. При этом вся композиция в целом оценивается

(22) «...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).

(23) Соотнесение обертонового ряда с космическим пространством, вероятно, уходит корнями в пифагорейский миф, согласно которому космос с движущимися по нему телами обнаруживает строение, подобное натуральному звукоряду (а последний и лежит в основе настройки оркестровых инструментов).

(24) Характерное для симфонических сочинений А. Шнитке происхождение музыкальных тем из акустического феномена обертонового ряда отсылает слух к традиции музыкальных «заставок», сложившейся в немецкой музыке XIX–XX веков и воплощающей единение природы физической и музыкально-образной («Золото Рейна» Р. Вагнера, Седьмая и Четвертая симфонии А. Брукнера, симфоническая поэма Р. Штрауса «Так говорил Заратустра»).

(25) Режиссер говорит о важности непрерывного развития в фильме, чья структура не должна осмысливаться «по сегментам, частям <...> Тогда последняя ложка – эта картина работает». См.: Сокуров А. Ночной дозор. Изобразительное и звуковое решение (Из архива звукорежиссера С. Мошкова).

автором как квазимузыкальная структура, в которой важную роль играют собственно звучания: «именно музыкальные темы, такие музыкально-шумовые узлы [курсив мой. – Н.К.] формируют архитектурную конструкцию, скелет произведения» [1, с. 8]. В режиссерских набросках к фильму угадывается тяготение к неоднородности, полифоничности временного выстраивания⁽²⁶⁾. В результате хронос расслаивается в фильме на динамическую и статическую составляющие, что реализуется в диегетическом противопоставлении и синтезировании идей движения (устремленного к цели пространственного перемещения) и покоя (созерцания и саморефлексии) и, как следствие, – соединении разных композиционных принципов.

Конкретизируя музыкально-структурные аналогии, отметим сопричастие в картине динамической структуры сонатной формы, воплощающей векторный принцип движения мира, и статической концентрической композиции, реализующей архетип процессуальной цикличности. Соответственно, в разных композиционных контекстах оказываются по-разному функционально осмысленными и романтические интонационные топосы.

Архетипическая антиномия элементарных начал лежит в основе сокуровской формы первого плана – сонатной. Два ключевых (с композиционной точки зрения) музыкальных образа фильма соотносятся с составляющими бинарной оппозиции сонатного принципа – главной и побочной темами. Симптоматично, что оба элемента связаны у Сокурова с музыкой П. Чайковского, что, с одной стороны, свидетельствует о важности национального начала в режиссерском эстетическом мироощущении, с другой – говорит о близости сознанию автора драматургической специфики симфонических концепций русского композитора.

Так, тема, открывающая фильм, заимствуется из первой части Первой симфонии Чайковского («Зимние грезы», ор. 13, 1866) и реализует динамический эмоциональный топос. Она представляет собой предыктовую формулу, в которой сочетаются жесткое угловатое раскачивающееся движение (партия струнных басов) и мягкие, но

нагнетающие напряжение тянущиеся педали восходящей хроматической линии (валторны). Будучи второстепенной в тематическом отношении, эта музыка вместе с тем заключает в себе внутреннюю конфликтность и обладает очень яркой функциональностью, связанной с неустойчивостью, подготовкой, предощущением будущего экспозиционного изложения (предыкт к репризе в сонатной форме Чайковского). Смысл ее использования в фильме, по замечанию автора, заключается в создании определенного эмоционального тона, связанного с «постоянным разрушением пасторальности внутренней драмой»⁽²⁷⁾. Эта тема – импульс для перманентно ускоряющегося движения (что связано с неуклонно растущим дроблением метрической доли), устремленного развития аудиовизуальной формы картины, цель которого, как было показано, обретение Автором самого себя в картине П. Санредама⁽²⁸⁾.

Вторая тема – фрагмент Мелодрамы (№ 10) П. Чайковского из музыки к пьесе А. Островского «Снегурочка». Льющаяся из вершины-источника, секвентно развивающаяся мелодия у скрипок с сурдинами, поддержанная подголосками вторых скрипок и гармоническим остовом басов, представляет собой квинтэссенцию сентиментального топоса.

Сопоставление двух музыкальных тем образует драматургическое ядро, из которого разворачивается звуковая материя фильма, во многом определяющая и ее общую аудиовизуальную структуру. Так, вступительный, зачинный раздел картины строится как двухчастная форма, сопоставляющая две фазы сновидения. В ее основе – динамический и смысловой контраст двух обозначенных музыкальных тем. Первая, углубленная фаза запечатлевается в соединении активного предыктового музыкального топоса с рядом изображений, фиксирующих неестественно быстрое изменение природных объектов. Это снятые в цейтрафере и ускоренно воспроизводимые кадры движущихся облаков и планы пролета над водной гладью. Принцип темпового крещендо, явленный в музыке в возрастающем дроблении

(26) В заметках об изобразительном и звуковом решении фильма Сокуров различает разные темпоритмы в структуре запечатлеваемой реальности. См.: Сокуров А. Ночной дозор. Изобразительное и звуковое решение (из архива звукорежиссера С. Мошкова).

(27) Сокуров А. Ночной дозор. Изобразительное и звуковое решение (из архива звукорежиссера С. Мошкова).

(28) По словам режиссера, функция музыки – «сжать время» и «еще больше ускорить течение изображения» (см.: Сокуров А. Там же).

метрической доли, находит визуальный аналог в монтаже планов со все более ускоряющимся темпом движения.

Текущая тема Мелодрамы, маркируя момент сдвига между фазами сна, сопровождает кадры, снятые с движения на российской заснеженной дороге (бегущая лента дороги с поземкой в нижнем ракурсе монтируется со скользящим пейзажем за окном автомобиля). В аудиовизуальной структуре наблюдается соответствие между музыкальной и изобразительной составляющими. И в той, и в другой соприсутствуют элементы константности и развития (обновления). Так, в музыке неизменность трехуровневой фактуры (гармонический остов – мелодия – контрапунктирующий подголосок) сочетается с непрерывным мелодическим развертыванием. То же наблюдаем в визуальном контрапункте. За счет применения равномерного движения кадра при его неизменной крупности акцентируется текучесть – отличительное свойство мелодического развертывания романтического топоса. Таким образом, аудиовизуальное ядро фильма демонстрирует вариант максимального взаимного поглощения визуальной и музыкальной структур.

Сонатная антиномия действующего и рефлексизирующего начал получает развитие и на протяжении целостной композиционной структуры фильма, что отражается в монтаже событийных (включающих действия персонажей) и созерцательных (сосредоточенных на наблюдении движущегося пейзажа) эпизодов.

Формой второго плана в фильме становится концентрическая пятичастная композиция, которую, в соответствии с динамическими характеристиками разделов и распределением музыкального тематизма, можно представить в виде такой схемы: АВСС'В'А'. Функциональность частей здесь сводится к чередованию разных видов субъективной рефлексии – от словесного монолога Автора или персонажа (В, В') до медитативного транса (С, С'), погружения в подсознание (А) и восхождения к коллективному бессознательному (А'). К архетипически значимым факторам в этой структуре относится противопоставление света и тьмы, вносящее мифологический контекст в общую картину рефлексии. Так, центром симметрии (С, С') становится лирическое созерцание Автором-персонажем ночного движущегося пейзажа (с палубы корабля и из окна автомобиля), озвученное *ночной песнью* Ф. Шопена (Ноктюрн cis-moll, op. post.).

Его обрамляют дневные эпизоды эмпирического действия (В, В'), запечатлевающие философские беседы со встреченными по дороге людьми (монах в русском монастыре и случайный собеседник в европейском кафе). Непрерывный звуковой контрапункт к действенным сценам составляет динамическая предыктовая тема из Первой симфонии П. Чайковского. Крайние же разделы формы (сновидческий пролог и эпилог в музее) демонстрируют погружение в субъективную реальность, – соответственно сна и культурного транса-воспоминания (А, А').

Таким образом, крайние сегменты концентрической репризной формы реализуют собственно идею цикличности. Именно они оказываются узловыми точками, концентрирующими смысловые элементы фильма. Именно здесь кристаллизуется ядро интонационно-мелодического генезиса. Одним из ключевых элементов общей композиционной «рамки» картины становится звучание побочной темы сонатной формы – фрагмента из «Снегурочки» П. Чайковского. Музыка Мелодрамы воспроизводится в картине дважды, маркируя некий выход, освобождение сознания в момент преодоления границы глубинно субъективного континуума. Если в начале картины это выход из фазы глубокого сна, то в конце – финализация культурного транса-воспоминания. В последнем кадре фильма (у картины Санредама) тема Чайковского контрапунктирует движению контрастных зон света и тени по поверхности холста и фигуре Автора, постепенно поглощаемых темнотой экрана. Произносимая в этот момент реплика «а холст еще теплый» соотносится с темой таяния из сказки Островского и подчеркивает важность *растворяющего* (хроматического) компонента в сентиментальной теме Чайковского, роняющего ее с ключевым малеровским топосом.

Музыка Мелодрамы занимает особое место в акустическом контексте фильма Сокурова. Тема содержит чередование знаковых мелодических формул, связывающих ее с интонациями романтических опусов, используемых в картине. Так, восходящий хроматический ход у вторых скрипок вторит педализирующим валторнам предыктовой темы из Первой симфонии Чайковского (главная партия сонатной формы), и одновременно связывает музыку Мелодрамы с моментом платоновского анамнезиса – звучанием малеровского мотива *просветления-растворения* (что оказывается соотнесенным

также и на сюжетном уровне – с образом растаявшей девушки-Снегурочки). В то же время развивающиеся в пределах малой терции слезные интонации с ниспадающими секундовыми завершениями вписываются в ламентирующий комплекс, объединяющий две романтические ночные песни (ноктюрны М. Глинки и Ф. Шопена).

Таким образом, улавливаемые слухом по ходу фильма интонационные аналогии постепенно выявляют индивидуальный авторский *архетип романтической лирики*. На музыкально-тематическом уровне оказывается воплощенной идея анамнезиса как итога блуждания по культурному пространству, превращения в «карту памяти» пройденного музыкально-исторического лабиринта⁽²⁹⁾.

Итак, звуковое мифотворчество фильма направлено на новую смысловую актуализацию музыкальной традиции. Одним из основных приемов становится наделение музыкальных образцов особой кинематографической семантикой ауры, другим – стратегия работы с музыкальными источниками, связанная с постепенной кристаллизацией интонационного *архетипа* и его непосредственным предъяснением в ситуации экстраординарного эстетического сдвига.

Оба трансформирующих принципа действуют аналогично феномену *остранения* или *выведения* музыкального клише из *автоматизма восприятия* (по В. Шкловскому) [14]. Подобные эстетические смещения закономерно происходят в зоне прямого (или косвенного) контакта с дальневосточным типом мирозерцания. Квазиплатоновский анамнезис, предваряемый блужданием по музыкально-историческому лабиринту, в случае Сокурова оказывается сопоставимым с дзенским понятием *сатори* – внезапным «просветлением», становящимся результатом длительного накопления опыта (его сравнивают с прорывом плотины, в которую в течение долгого времени собирается вода).

Принцип кристаллизации музыкального архетипа посредством последовательного соотнесения разных звуковых фрагментов отсылает также к концепции М. Маклюэна, представленной в книге «От клише к архетипу» – идее безостановочного исторического обмена позициями между клише и архетипом. В теории канадского философа чрезвычайно важную роль играет понятие *активированного* клише, восстанавливающего статус архетипа благодаря смысловой актуализации в новых коммуникативных условиях. «Архетип – это новое осознание. Это активированное клише – как правило, старое клише, всплывшее на поверхность сознания посредством нового» [21, с. 30]. В этом контексте неслучайным видится сопряжение мнемонического процесса с шумовым эффектом, а также возникновение в кинематографе Сокурова особой формы представления музыкальных звучаний $\frac{3}{4}$ «музыкального тумана» (предъявляющего энтропийную шумовую материю метафорически). Здесь выявляется особая направленность музыкально-исторического слышания режиссера, связанная с пониманием неисчерпаемых возможностей шумовой фактуры как таковой. Известно, что структурная неоднородность и смысловая неопределенность шума особо востребованы в переходные периоды истории музыки, когда происходит формирование новой музыкальной семантики. Последнее зачастую связывается со «встречей» шума и музыки, когда происходит сопряжение всех структурных и смысловых параметров звука» [9, с. 29]. Аудиовизуальный комплекс *звучащего облака*, микширующий лирический топос с шумовым кластером оркестра, таким образом, является не только метафорой контакта лирической музыкальной темы с универсальным смысловым пространством музыки (платоновским *миром идей*), но и моделированием специфической исторической ситуации смыслового «пробуждения» музыкальной формулы.

(29) Ср. с характеристикой, данной М. Ямпольским платоновскому феномену анамнезиса в связи с анализом картин Сокурова «Русский ковчег» и «Элегия дороги»: «... момент финального озарения есть не что иное, как трансформация бесконечного блуждания в некую карту, на которой все пути предстают одновременно». См.: Ямпольский М. Кинематограф несоответствия (Кайрос и история у Сокурова) // Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 369.

Список литературы:

- 1 Александр Сокуров: «Интерактивное кино – это воспитание зрителя-лентяя». Беседу ведет А. Вяльмяэ // Киноведческие записки. М., 2010. № 96. С. 5–11.
- 2 Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975.
- 3 Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.
- 4 Губайдулина С. «Дано» и «задано»: Интервью О. Бугровой // Музыкальная академия. М., 1994, № 3. С. 1–7.
- 5 Маричева И. Элегия и элегичность в русской музыке XIX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Магнитогорск, 2010.
- 6 Михеева Ю. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М.: ВГИК, 2016.
- 7 Савенко С. Звук и отзвук: приметы воскрешения ауры // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология / Отв. редактор О. Кривцун. М.: Индрик, 2001. С. 546–556.
- 8 Савенко С. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М.: Композитор, 1994. С. 72–90.
- 9 Сиднева Т. Шум и музыка: логика взаимопревращений // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Вып. 146. СПб., 2012. С. 25–33.
- 10 Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Беседы, статьи, письма / Сост. М. Нестьева. Киев, 2004.
- 11 Тихонова Р. Художественное решение фильмов Александра Сокурова: Изобразительные особенности. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: 2011.
- 12 Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика–XXI, 2011.
- 13 Чжон Ми Сук. Кинематограф А. Сокурова как современный феномен традиционной культуры. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2005.
- 14 Шкловский В. Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. П., 1917. Вып. II. С. 3–14.
- 15 Шлегель Х.–И. Трансцендентность аутентичного. О документальном у Андрея Тарковского и Александра Сокурова // Киноведческие записки. М. 2000, № 49. С. 180–184.
- 16 Шнитке А. Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004.
- 17 Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000.
- 18 Ямпольский М. Кинематограф несоответствия (Кайрос и история у Сокурова) // Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. С. 334–370.
- 19 Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М.: НЛО, 2001.
- 20 Ямпольский М. Платонов, прочитанный Сокуровым // Киноведческие записки. М. 1990, № 5. С. 53–67.
- 21 McLuhan M., Watson W. Du cliché à l'archétype: la foire du sen. Montréal: HMH; Paris: Mame, 1973.
- 22 Milly J., Gagnebin M. Voir le seuil: les visages de la disparition. Thèse. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 2007.