

КОНОНЕНКО Н.Г.

Шум как элемент ауры музыкального опуса: аудиовизуальные метафоры авторского кино

Статья посвящена использованию общеизвестных мотивов и клише музыкальной классики в авторском кино и роли, которую в рамках таких интерпретаций играет шумовой компонент фонограммы фильма. В картинах А. Тарковского и А. Сокурова шумо-музыкальные миксты зачастую связываются с моментами пограничного состояния сознания персонажей. При этом художественный эффект оказывается близким ситуации культурно-творческого транса, типичной для полистилистических музыкальных опусов. Процесс «улавливания» музыки в некоем внемusicalном пространстве основывается на психоакустическом феномене «фантомного» слышания – слуховом выхватывании из шумовой структуры привычных мелодических оборотов (клише). Автор рассматривает ситуации *эстетического сдвига*, характерные для фильмов двух мастеров, где шумо-музыкальные миксты становятся частью культурно значимых аудиовизуальных метафор, а также возникновение в кинематографе А. Сокурова особой формы представления музыкальных звучаний – «музыкального тумана», предьявляющего энтропийную шумовую материю метафорически. Феномен *защумления* дает авторам возможность проявить направленность своего музыкально-исторического слышания, а также регенерировать специфическими кинематографическими средствами изначальную ауру и семантику музыки.

Кононенко Наталия Геннадьевна

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

Ключевые слова: музыка, шум, клише, аура, аудиовизуальная метафора.

Kononenko Nataliya G.

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

Key words: music, noise, cliché, aura, audiovisual metaphor.

KONONENKO NATALIYA G.

Noise as an Element of the Aura of Musical Opus: Audiovisual Metaphors of the Auteur Cinema

The paper is devoted to the use of well-known motifs and clichés of musical classics in auteur cinema and to the role that *noise* component of the film phonogram plays in such interpretations. In the films by A. Tarkovsky and A. Sokurov the combinations of noise and music are connected with the moments of extreme psychological states of the characters. At the same time the artistic effect is close to the situation of cultural and creative trance, typical of polystylistic musical opuses. The process of “catching” music from the extra-musical space is based on the psycho-acoustic phenomenon of “phantom” hearing, auditory snatching of the familiar melodic phrases (clichés) from the noise structure. The author examines situations of *aesthetic shift*, characteristic for the films by two masters, where the combinations of noise and music become the part of culturally significant audiovisual metaphors, and also the origins in the films by A. Sokurov a special form of representation of musical soundings – “musical fog”, which presents entropic noise matter metaphorically.

УДК 78.01, 78.04, 791.2, 791.3
ББК 85.317, 85.374

Общеизвестно, что в истории становления и музыкального, и кинематографического искусств чрезвычайно важную роль играет шумовая материя. Структурная неоднородность и смысловая неопределенность шума особенно востребованы музыкой в переходные периоды ее истории, когда происходит формирование новой семантики. По выражению Т. Сидневой, это зачастую связывается со «„встречей“ шума и музыки, когда происходит сопряжение всех структурных и смысловых параметров звука» [8, с. 29]. Аналогичный циркулирующий процесс кристаллизации звуковых смыслов из аморфной звукошумовой «массы» действительности воспроизводит на протяжении своей истории и кинематограф. В определенном смысле это делает его медиумом развития звукового искусства.

Вместе с тем с развитием звукозаписывающих технологий наблюдается эволюция взаимоотношений двух изначально автономных элементов фонограммы фильма – шумового компонента и цитируемого музыкального опуса. Изначальная дискретность двух составляющих на раннем этапе кинематографа демонстрирует ситуацию механического тиражирования музыкальных звучаний и их соответствующей рецепции. Как известно, традиция восприятия опусной музыки, сформировавшаяся на рубеже XVIII–XIX веков, подразумевает навык ее слушания «„изнутри“ музыкального произведения, как мысль и смысл» [4, с. 9]. Традиция эта в эпоху массмедийных трансляций претерпевает существенные изменения. Теоретики культуры фиксируют подобный процесс как распад *ауры* произведения, связанный с невозможностью переживания непосредственной экспрессии текста. Характерным примером ситуации ауратически обедненного восприятия – по Беньямину, приводящего к «однотипности» даже «уникальных явлений» [1, с. 25], – становится

сведение музыкальной рецепции к простейшим семантическим составляющим – как то первичная жанровая основа или эффекты звукоизобразительности.

Эволюция кинематографа демонстрирует, как шум проходит путь от помехи для восприятия музыкального произведения «изнутри» его смысловой целостности до фактора новой аурализации музыки. Последняя оказывается характерной для авторского «постнарративного» кино, ставящего под сомнение комплекс идей и стереотипы классической картины мира. Речь идет об особом пласте кинокартин, заявляющем о себе в 1960-е годы, в которых традиционно отмечают автономизацию всего художественного дискурса, в частности камеры и акустического пространства, от повествовательной структуры. В кинематографе обозначенного направления специфический момент взаимодействия музыки и шума обычно напрямую фабульно не обусловлен. При этом художественный прием зачастую воспроизводит ситуацию культурно-творческого *транса*, характерного для музыкальных опусов, написанных в полистилистической парадигме.

Как известно, мысль о существовании невзвучиваемого музыкального континуума и необходимости его «улавливания» активным творческим сознанием в 1970-е настойчиво разрабатывалась А. Шнитке⁽¹⁾. Мотив создания квазипланетарного образа фоносферы земной цивилизации чрезвычайно важен, например, для его Первой и Третьей симфоний. Похожая метафора культурного мифотворчества возникает в «Солярисе» (1972) А. Тарковского – в сцене, где Хари «вспоминает» Землю, улавливая в макрокосмическом пространстве репродукции «Охотников на снегу» П. Брейгеля звуковую ауру Земли. В звуковой сфере, организованной композитором Э. Артемьевым, специфическое звуковое поле сопрягает

(1) «...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: [13, с. 174]). «Каждый пытается прорваться к непосредственному выражению некоей слышимой им прамузыки, которая еще не уловлена» [13, с. 176].

оригинальные и искусственно синтезированные звучания – голоса людей, птиц, собак, стук колес поезда, хоровое пение радиоэфира. Аналогичны по сюжетной мотивировке и метафорические квазитрансовые планы «Сталкера» (1979), сопутствующие пограничным состояниям сознания персонажей – дремоте Сталкера, истерике Жены и телекинезу Дочери. Музыкальные цитаты из классики здесь маскируются шумовой материей звука поезда. Упомянутые кадры выполняют функцию своеобразных маркеров, отмечающих моменты пересечения персонажами границ трансцендентного мира Зоны. В фильме же А. Сокурова «Элегия дороги» (2001) момент соединения музыки и шума, реализованный в аудиовизуальной метафоре *звучащего облака*, возникает как часть почти сакрального события приобщения авторского сознания к живописной реальности картины Питера Санредама.

В работах двух мастеров кинематографа ситуация «улавливания» музыки в некоем внемузыкальном пространстве порой основывается на психоакустическом феномене «фантомного» слышания – слухового выхватывания из продолжительно воспринимаемой шумовой структуры «знакомых» мелодических оборотов. Здесь играет роль тот факт, что структурная неоднородность и смысловая неопределенность шума представляет чрезвычайно удобную среду для «отбора» и кристаллизации словаря ходовых музыкальных лексем (*клише*). Чрезвычайно значимыми в таком процессе оказываются ожидаемые, привычные обороты музыкальной речи – смысловое пространство, формирующееся в сознании человека в соответствии с постепенно обретаемым историко-культурным тезаурусом.

В роли квазиэнтропийной шумовой среды в кинематографе может выступать как музыкальная структура (метафорически), так и собственно шум. Остановимся на двух примерах из картин Тарковского и Сокурова, по-разному объединяющих шумовую материю с культурно знаковыми музыкальными звучаниями.

В «Сталкере» А. Тарковского маскировка музыкальных цитат из классики шумовой материей звука поезда воспроизводит ситуацию затрудненного распознавания звуко смысла – интонационной основы музыки, – свойственную и особому композиторскому методу эпохи. По свидетельству Э. Артемьева, имитация феномена «фантомного»

слышания была авторской идеей Тарковского⁽²⁾. Квазитрансовые состояния персонажей фильма «генерируют» на основе шумовой материи так называемые классические шлягеры – своеобразные псевдоканалы культурной коммуникации. В качестве музыкальных «общих мест» в «Сталкере» выступают мотивы из «Марсельезы», «Болеро» М. Равеля, Увертюры к «Тангейзеру» Р. Вагнера и рефрена финала Девятой симфонии Л. Бетховена. Симптоматично, что авторами были избраны образцы с ярко проявленным жанровым прототипом: все звучащие опусы объединяет по-разному трактованная идея маршевости, которая, будучи в результате звукорежиссерских манипуляций изъятая из «высокого» эстетического контекста, возвращается к иллюстрированию агрессивных аспектов цивилизации.

Статус тиражируемого музыкального клише преобразует смысловые аспекты оригинала. Не зря А. Шнитке артикулирует (музыкально и словесно) образ шлягера как музыкально-историческое «зло», средство манипуляции, «таблетку с безошибочным действием», цель которой – вызвать «паралич индивидуальности» [2, с. 136]⁽³⁾. Один из квазитрансовых планов «Сталкера» – кадр со страдающей в истерике Женей главного героя, сопровождаемый звучанием Увертюры к «Тангейзеру», – в непосредственном звукозрительном контрапункте реализует шниткианскую идею взаимообусловленности двух видов «зла» – «зла сломанного добра» (здесь воплощаемого в визуальном ряде) и зла как «наваждения», «причины» (реализованного в звучании шлягера)⁽⁴⁾.

Такой фабульный комментарий к звучащему музыкальному фрагменту соседствует в фильме с осмыслением шлягера как элемента системы акустических взаимодействий. И здесь Тарковский

(2) См. об этом в видеоинтервью с Э. Артемьевым: Эдуард Артемьев о работе в фильмах Андрея Тарковского // [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E4hJoVIAv08> (дата обращения 21.08.2019).

(3) См. также его оперу «История доктора Иоганна Фауста» (1983–94 гг.).

(4) В беседе с А. Ивашкиным Шнитке рассуждает о двух видах музыкального тематизма, связанных с двумя образами зла: «Изображение негативных эмоций – разорванная фактура, разорванные мелодические линии, которые выражают состояние несобранности, взвинченности, скачущие мысли, – это тоже, конечно, отображение некоего зла, но зла не абсолютного. Это – зло сломанного добра. Разорванная душа – она, может быть, и хорошая. Но она – разорвана и от этого стала плохой. Выражение истеричности, нервозности, злобы – есть выражение болезни, а не причины. А вот шлягерность – ближе к причине. Это – зло, которое посылается как наваждение, как испытание. Борьба с ним очень трудно» [2, с. 136–137].

интуитивно находит кинематографический вариант воплощения рецептивной ситуации, связанной со звучанием музыкального стереотипа. Проблема распада ауры музыкального произведения помещается авторами в экологический контекст. Акустическая интерпретация музыкальной темы осуществляется посредством ее погружения в урбанистическую звуковую среду.

Трактовка фрагментов музыкальной классики оказывается в «Сталкере» в ряду смысловых доминант, объединяющих различные звуковые слои картины. Так, в шумовой сфере соотношение между природной и урбанистической составляющими демонстрирует преобладание последней. Звуковыми лейтмотивами фильма являются различные индустриальные звуки и призвуки – гудки, свистки, скрипы, дребезжание, стеклянный грохот, рев моторов. Шумовой ряд предстает в естественном виде, лишенным обычной для фильмов Тарковского «одухотворяющей» эстетизации. Более того, средствами микширования и электронной обработки достигается эффект претекания между различными фактурами в направлении усиления искусственной мощи. Так, дребезжание мотоцикла трансформируется в рев машины, который в свою очередь переплавляется в звучания железной дороги. Отсутствует доверие и к человеческому голосу, звучащему в тон окружающему дребезжанию. Попытки характерного омузыкаливания природных звучаний «не удаются». Так, например, течение водного потока, снабженное звуковыми подложками, образует некий тяжелый шум, в котором тонет звук гонга. Звук же биения птичьих крыльев (в сцене прохода через «мясорубку») трансформируется в технический шум.

В этом же смысловом ряду оказываются цитируемые музыкальные клише. Настаивая на подаче шлягеров «вторым планом» микшированного шума-музыки со стуком колес поезда – на «первом» [5], – режиссер инициирует ситуацию редуцирования музыкальной семантики. В результате наложения шумовых фактур, фрагментации, звуковысотного маскирования оркестровых звучаний музыкальные опусы становятся одной из разновидностей шумовых подложек, что, вероятно, и символизирует современную авторам редуцированную рецепцию музыки. Экологическая тема «зашумленного» восприятия подкрепляется в фильме и очередной аудиовизуальной метафорой – «Болеро» М. Равеля контрапунктирует плану с колеблющейся водной

гладью с двумя плавающими рыбами, постепенно заполняемой черной кляксой растекающегося мазута (окончание сцены в Комнате).

Однако своеобразие ситуации с клишированной музыкальной классикой у Тарковского не ограничивается звуковыми манипуляциями и иллюстративным решением звукозрительного контрапункта. Характерной особенностью рассматриваемых метафорических планов становится также функциональная парадоксальность аудиовизуального совмещения. Двусоставный микст шума-музыки используется как акустический (закадровый), однако различие в предполагаемой локализации источников звучаний разъединяет смысловые составляющие. Диегетическая мотивированность звука поезда подкрепляется дополнительно озвученной вибрацией предметов, динамическим развитием самого компонента стука колес проезжающего состава, а также аудиовизуальной синхронизацией – потрясыванием предкамерного пространства. У музыкальной же составляющей подобная мотивировка отсутствует. Музыка звучит вне пространства диегезиса картины. Однако имеется визуальная структура – медленная панорама или наезд-укрупнение на фигуру персонажа, синхронизированные с динамическим нарастанием звучания (практически с нулевой отметки). Такое аудиовизуальное решение приводит к постепенной субъективизации плана. Последняя сюжетно обуславливается процессом некоего архетипического «припоминания», осуществляемым одним из персонажей – в разных эпизодах это Сталкер, его Жена и их Дочь. Соответственно – пограничное, экстремальное и аномальное состояния сознания – дремота, невротический срыв и акт телекинеза.

Модальная усложненность сцены усиливается и редуцированием акустических характеристик музыкальных звучаний до радиоэфирных. Возникающая как результат *воображаемая локализация* источника звука становится одним из парадоксальных способов интимизации клише и, как следствие, – воссоздания утерянной ауры музыки.

Поиск новых художественных смыслов в движении к границе обыденного восприятия характерен и для авторской стратегии А. Сокурова. В 1990-е в творческой лаборатории режиссера возникает совершенно уникальная кинематографическая звуковая эстетика. Семантические метаморфозы, которым подвергаются в его фильмах акустические

образы музыки прошлого, оказываются аналогичными трансформациям, обнаруживаемым в собственно звуковом искусстве.

Для музыкальных произведений, написанных в рамках тенденций нового традиционализма и неоромантизма, как правило, характерно воссоздание некоего обобщенного образа музыки, ее ауры (понимаемой как в прямом, так и в переносном смыслах)⁽⁵⁾. В таком процессе оказывается задействованным определенный спектр расхожих языковых формул, образующий метаязык 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 звукозерцания⁽⁶⁾. 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 концентрацию *элегического* модуса высказывания и тяготеет к знаковому варианту его воплощения в творчестве П. Чайковского⁽⁷⁾.

При этом в лаборатории Сокурова возникает особая технология *моделирования* ауры музыкального источника, родственная применяемой в музыкальных текстах и названная музыковедом С. Уваровым «музыкальным туманом» [10]⁽⁸⁾. Одним из основных способов работы с музыкальным фрагментом становится выявление в нем *характерной* интонации, «которую можно вычленишь и затем обыгрывать на протяжении довольно длительного промежутка времени» [10, с. 42].

(5) 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.

(6) 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» [9, с. 172].

(7) Об элегии как ключевом топосе музыки П. Чайковского см.: Маричева И. Элегия и элегичность в русской музыке XIX века [3].

(8) Прием формируется в 1990-е в творческих лабораториях звукорежиссеров В. Персова, С. Мошкова и композитора С. Евтушенко. Фильмы, в которых названный принцип находит наиболее яркое применение: «Мать и сын» (1996), «Робер. Счастливая жизнь» (1996), «Восточная элегия» (1996), «Смирная жизнь» (1997), «Элегия дороги» (2001), «Русский ковчег» (2002).

Неоромантической композиторской стратегии вторят также свободное полифоническое наложение мотивов и искусственное воссоздание эффекта *эха* – в данном случае с помощью нарочито применяемой имитации пространственных отражений (*дилэй*).

Обозначенные приемы становятся буквальной реализацией в звуковом пространстве эффекта «уникального ощущения дали», осмысленного В. Беньямином как атрибутивный признак ауры произведения искусства [1, с. 24]. С другой стороны, такое звуковое моделирование становится не чем иным, как метафорой психоакустического процесса «фантомного» слышания – улавливания человеческого сознанием в воспринимаемой шумовой материи *знакомых* мелодических оборотов.

В «Элегии дороги» одним из «всплывающих» мотивов становится романтический интонационный архетип *просветления-растворения*⁽⁹⁾ в его малеровском «замутненном» варианте из песни «Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen» («Теперь понятен мне тот темный пламень»)⁽¹⁰⁾. Звучание музыки становится частью мнемонического события, связанного с почти сакральным для Автора процессом *припоминания* визуальных впечатлений и совершающегося в момент разглядывания картины Питера Санредама «Площадь и церковь Св. Марии в Утрехте».

Процесс *узнавания*, визуально явленный в приближении (наезде) к картине 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 флукутирующей низкочастотной шумовой фактурой (гулом), маркирующей зону трансформации-перехода в метафизическое пространство. На ее фоне звучат оркестровая версия песни

(9) Указанная 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 – упомянем песню «Ich Bin Der Welt Abhanden Gekommen» («Я потерян для мира») из «Пяти песен на слова Ф. Рюккерта» и Adagietto из Пятой симфонии.

(10) «Kindertotenlieder» («Песни об умерших детях») на тексты Ф. Рюккерта.

«Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen» Малера и закадровый комментарий Автора.

Событие отождествления Автором-персонажем себя 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⁽¹¹⁾). Одновременно звучание малеровского мотива *просветления-растворения* замещается кластером 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...» – произносит голос Автора, его можно услышать как словесный комментарий к малеровской 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 диегезис музея. Его фиксируют введение полусубъективных планов с фигурой Автора и внутрикадровые звуки ветра, скрипы и человеческие голоса.

(11) 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).

Сокуровское приобщение через произведения искусства к миру *вечных идей* оказывается близким ситуации шниткианского космического «улавливания» некоей истинной *прамузыки* в звуковой ауре Земли. 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⁽¹²⁾. 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 квазицитатное воспроизведение ключевых для истории музыки звуковых комплексов, демонстрирующее идею зарождения музыкальной культуры в недрах природного измерения⁽¹³⁾. 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.

Можно заметить, что и у Тарковского, и у Сокурова моменты *ауратических* сдвигов действуют аналогично феномену *остранения*.

(12) 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).

(13) 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»).

В ранней работе «Искусство как прием» Шкловский характеризует остранение как «прием затрудненной формы»⁽¹⁴⁾, вырывающий предмет из привычного контекста и нацеленный на воспроизведение необычного способа его восприятия (его особого «видения»). Такая дефиниция достаточно точно соответствует смыслу приемов Тарковского и Сокурова. В то же время в более позднем тексте (1970 года) Шкловский подходит к понятию более расширительно – связывает его с «удивлением миру, его обостренным восприятием» [12], выходя таким образом на более универсальный уровень понимания искусства как своеобразной духовной практики.

Не случайно рассмотренные нами эстетические смещения у Тарковского и Сокурова происходят в зоне прямого (или косвенного) контакта с дальневосточным типом мирозерцания. В фильмах Тарковского именно начиная со «Сталкера» в довольно концентрированной форме начинает проявляться дзенский аспект творчества – характерный мотив «ошеломления», состояние, названное Г. Померанцем «психическим шоком, буквально выбивающим человека из привычного круга здравого смысла и вынуждающим его (с риском раскола сознания, безумия и смерти) выработать новое, более глубокое мироощущение, способное выдержать любые удары» [6]. Идея дзенского самопознания, в числе прочего, находит выражение в аудиовизуальных метафорах режиссера, фиксирующих процесс углубленного медитирования «на визуальном объекте»⁽¹⁵⁾. У Сокурова же поиск художественных смыслов в движении к *границе обыденного восприятия оказывается в 1990-е сопряженным с непосредственным творческим контактом с японской архаической культурой*⁽¹⁶⁾. Увлечением дальневосточной духовной традицией отчасти объясняются присутствующие в его фильмах эффекты субъект-объектного нивелирования, «пороговой идентичности» и общей онтологической

промежуточности художественного пространства⁽¹⁷⁾.

Связь феномена клише с околудзенской духовной практикой видится не случайной. Она обуславливается тем, что принцип семантического изнашивания, застывания, связанного с длительным репродуцированием, требует качественного сдвига и преобразования. В этом контексте клише может быть интерпретировано как своего рода затвердевшая оболочка утерянного «конденсата памяти», некогда заключенного в оригинальной музыкальной структуре. Операция «вспоминания» изначального смысла оказывается близкой процессу всплывания *архетипа* в сфере бессознательного. И здесь актуализируется параллель с практикой мастеров дзен, которые «руководствовались только чутьем, прислушивались только к собственному подсознанию, в котором шел процесс всплывания и развития подавленных архетипов культуры» [6]. Вероятно, не случайно Тарковский, подбирая для картины музыкальные клише, требуемый рецептивный эффект описывает как «угадывание» музыки [5], а Сокуров акцентирует в эстетическом переживании мнемонический аспект.

В то же время рассматриваемое явление актуализирует идею М. Маклюэна о безостановочном историческом обмене 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 [14, с. 30]. В этом контексте симптоматичным видится сопряжение в кинокартинах мнемонического процесса с шумовым эффектом, а также возникновение в кинематографе особой формы представления музыкальных звучаний – «музыкального тумана» (предъявляющего энтропийную шумовую материю метафорически). В итоге феномен *зашумления* дает авторам возможность проявить направленность своего музыкально-исторического слышания, а также регенерировать специфическими кинематографическими средствами изначальные смыслы музыки.

(14) Термин «*остранение*» (у автора – «*оостранение*») введен В. Шкловским в работе «Искусство как прием», впервые опубликованной в «Сборниках по теории поэтического языка» (Вып. II. Пг., 1917). См. републикацию: [11].

(15) Яркие примеры – знаменитый проезд над водной гладью в «Сталкере» (1979) и «апокалиптический» кадр над стокгольмским перекрестком в «Жертвоприношении» (1986).

(16) В 1996 г. режиссер снимает в Японии сцену для фильма «Робер. Счастливая жизнь», а также картину «Восточная элегия», которая станет первой частью японской трилогии; в нее войдут также «Смирная жизнь» (1997) и «dolce...» (1999).

(17) Подобные свойства в концентрированном виде находим в японской картине «Восточная элегия» – путешествии на «остров мертвых», в мир умирающей японской архаики, где предельно нивелированы субъект-объектные отношения: фигуры отживших людей даются вне резкости, большая часть изображения возникает из темноты, сквозь дымку, комбинируется с кадрами тумана...

Список литературы:

- 1 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.
- 2 Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А.В. Ивашкин. М.: Классика-XXI, 2003. 315 с.
- 3 *Маричева И.* Элегия и элегичность в русской музыке XIX века. Диссертация на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2010. 239 с.
- 4 *Михайлов А.* Музыка в истории культуры: избранные статьи / Ред.-сост. Е.И. Чигарева. М.: МГК, 1998. 264 с.
- 5 *Петров А.* Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский («Музыка в фильме мне не нужна...») // Салон аудио видео. 1996. № 5 [Электронный ресурс]. Сайт Electroshock Records, 2004. URL: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/petrov3/> (дата обращения 21.08.2019).
- 6 *Померанц Г.* Канон и непосредственность в дзен-буддизме // Померанц Г. Выход из транса. М.: Юрист, 1995. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=2342> (дата обращения 21.08.2019).
- 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 *Сиднева Т.* Шум и музыка: логика взаимопревращений // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Вып. 146. СПб., 2012. С. 25–33.
- 9 *Сильвестров В.* Музыка – это пение мира о самом себе... Беседы, статьи, письма / Сост. М. Нестьева. Киев, 2004. 264 с.
- 10 *Уваров С.* Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика-XXI, 2011. 160 с.
- 11 *Шкловский В.* Искусство как прием // О теории прозы. М.: Круг, 1925. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html> (дата обращения 25.08.2019).
- 12 *Шкловский В.* Тетива. О несходстве сходного // Избранное в 2 т. Том 2. М.: Художественная литература, 1983. [Электронный ресурс]. URL: <http://philologos.narod.ru/shklovsky/tetiva.htm> (дата обращения 21.08.2019).
- 13 *Шнитке А.* Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. 408 с.
- 14 *McLuhan M., Watson W.* Du cliché à l'archétype: la foire du sens. Montréal: HMH; Paris: Mame, 1973. 238 p.

References:

- 1 Benjamin W. *Proizvedenie iskusstva v jepohu ego tehniczeskoj vosproizvodimosti. Izbrannye jesse* [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Selected essays]. Moscow, Medium Publ., 1996. 240 p. (In Russ.)
- 2 *Besedy s Al'fredom Schnittke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Comp. A.V. Ivashkin. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2003. 315 p. (In Russ.)
- 3 *Maricheva I. Jeleģija i jelegičnost' v russkoj muzyke XIX veka* [Elegy and Elegance in Russian music of the 19th century]. Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02 / Maricheva I. Magnitogorsk, 2010. 239 p. (In Russ.)
- 4 *Mihailov A. Muzyka v istorii kul'tury: izbrannye stat'i* [Music in the history of culture: selected articles]. Ed. E.I. Chigareva. Moscow, MGK Publ., 1998. 264 p. (In Russ.)
- 5 *Petrov A. Jeduard Artem'ev i Andrej Tarkovskij* ("Музыка в фильме мне не нужна...") [Eduard Artemyev and Andrey Tarkovsky ("I do not need music in the film...")]. *Salon audio video*, 1996, no. 5. *Electroshock Records*, 2004. Available at: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/petrov3/>. (21.08.2019) (In Russ.)
- 6 *Pomeranz G. Kanon i neposredstvennost' v dzen-buddizme* [Canon and immediacy in Zen Buddhism]. *Vyhod iz transa. Monografiya* [Exit from trance. A Monograph]. Moscow, Jurist Publ., 1995. Available at: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=2342> (21.08.2019). (In Russ.)
- 7 *Savenko S. Zvuk i otzvuk: primety voskreshenija aury* [Sound and repercussion: signs of resurrection of the aura]. *Hudozhestvennaja aura: istoki, vosprijatie, mifologija* [Art aura: beginnings, perception, mythology] Ed. O. Krivtsun. Moscow, Indrik Publ., 2001. Pp. 546–556. (In Russ.)
- 8 *Sidneva T. Shum i muzyka: logika vzaimoprevrashhenij* [Noise and music: the logic of interconversions]. *Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A.I. Gercena*, Iss. 146. St. Peterburg, 2012. Pp. 25–33. (In Russ.)
- 9 *Sil'vestrov V. Muzyka – jeto penie mira o samom sebe...* [Music is the singing of the world about itself...]. *Besedy, stat'i, pis'ma* [Conversations, articles, letters]. Comp. M. Nestieva. Kiev, 2004. 264 p. (In Russ.)
- 10 *Uvarov S. Muzykal'nyj mir Aleksandra Sokurova. Monografiya* [The musical world by Alexander Sokurov. A Monograph]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2011. 160 p. (In Russ.)
- 11 *Shklovskij V. Iskusstvo kak priem. O teorii prozy. Monografiya* [Shklovsky V. Art as a method. On the theory of prose. A Monograph]. Moscow, Krug Publ., 1925. Available at: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html> (25.08.2019). (In Russ.)
- 12 *Shklovskij V. Tetiva. O neshodstve shodnogo* [Bowstring. On the dissimilarity of the similar]. Selected works in 2 vol. Vol. 2. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1983. Available at: <http://philologos.narod.ru/shklovsky/tetiva.htm> (21.08.2019). (In Russ.)
- 13 *Schnittke A. Stat'i o muzyke* [Articles about music]. Moscow, Kompozitor Publ., 2004. 408 p. (In Russ.)
- 14 *McLuhan M., Watson W. Du cliché à l'archétype: la foire du sen*. Montréal, HMH Publ.; Paris, Mame Publ., 1973. 238 p.