



Музыкальный минимализм в кинематографе: метаморфозы времени и самоявление звука

Ю.В. Михеева

кандидат философских наук

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

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

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

музыкальный
минимализм,
время
и пространство
в кинематографе,
звук
в кинофильме,
аудиовизуальная
концепция
кинопроизведения

Мини-арт-хаус

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



«Контракт
рисовальщика»
(реж. П. Гринуэй,
1982)

¹ Н.Б. Маньковская в отношении кинематографа П. Гринуэя пишет о проявлении в нем «Игры с большой буквы как ипостаси эстетического в его современном понимании. Причем игра эта постоянно развивается, обогащается новыми смыслами, проявляется в новых формах». См.: Маньковская Н.Б. Постмодернизм как мифогенная практика // Вестник ВГИК. 2009. № 1. С. 32.

В случае «Контракта рисовальщика» зритель, при желании, может включиться в своеобразную интеллектуальную игру¹. Визуальный ряд картины отнесен к эпохе барокко, однако художественный язык Гринуэя постоянно разрушает «серьезность» нарратива путем искусственно создаваемой живописной театральности: это и постановочная вертикальная симметрия композиции кадра; и «карнавализация» в гриме, костюмах, скабрезных разговорах и действиях (признаки английской комедии эпохи Реставрации) и т. д. В этом контексте вернее было бы назвать музыку Наймана не «необарочной», а «квази-барочной», то есть имеющей отношение к постмодернистской иронической стилизации, а не к переосмыслению и реанимированию барочной музыки (характерно, что звуки клавесина иногда «перекрываются» звуком метлы или криком павлина). Кроме того, репетитивность музыки Наймана отсылает — через время сюжета — ко времени зарождения приема повторяемости, то есть начала использования *basso ostinato* как раз в барочной инструментальной музыке. Можно продолжить предложенную композитором игру и вспомнить о том, что в музыке английского барокко слово *ground* (или *grownde* — основа) означало пьесу в форме вариаций на *basso ostinato* (практически все английские композиторы XVII века писали *граунды* — пьесы-посвящения своим друзьям, знакомым и даже самим себе). Одна из таких пьес знаменитого английского композитора эпохи барокко Уильяма Бёрда называлась «*My Ladye Nevells Grownde*», а главного героя картины Гринуэя звали Mr. Neville — характерная для игры разница в одну-две буквы... Конечно, приведенное рассуждение очень субъективно, может быть многовекторно продолжено и неоднократно парировано, однако дело сделано — музыка постминимализма спровоцировала «игру в бисер».

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

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

Тишина и время

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

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

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

² Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81–1986, 1995). М.: Композитор, 1997. С. 47.

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

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

Миссия не выполняема

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

³ Подр. см.:
Кононенко Н.
Андрей Тарковский.
Звучащий мир
фильма. М.:
Прогресс-традиция,
2011.



«Возвращение»
(реж. А. Звягинцев,
2003)

минималистской аудио-визуальной концепции. В первых двух его игровых картинах — **«Возвращение»** (2003) и **«Изгнание»** (2007) — звучит музыка Андрея Дергачева и Арво Пярта. Темы обеих картин очень важны для режиссера: в **«Возвращении»** автор проводит серьезную психологическую работу с культурными архетипами Отца и Сына; в **«Изгнании»** принципы христианской этики налагаются на современную действительность. Поэтому музыкальный минимализм в этих двух фильмах представлен именно в первичном концептуальном значении: ритм (дискретность) звукового материала почти полностью устранен; в то же время создана своеобразная звуковая «магма» — бесконечное звучание условного минорного аккорда («пребывание-в»), чуть колеблемого обертонами, неподвижная вязкость которого иногда на мгновения нарушается своего рода инструментальной или голосовой «пробой» акустического пространства: буквально один-два звука, не развивающиеся ни в какое минимально осмысленное звуковое высказывание. В большинстве случаев эта звуковая магма сопровождает «эпизоды дороги» (в прямом и переносном смысле), выражая звуковое пребывание героя в состоянии перехода, поиска смысла или направления своих действий. Однако звуковая «магма» не становится устойчивой твердью (например, музыкальной темой) — как и герои фильма не находят устойчивой тверди для своего существования, основы (например, христианской этики) для уверенности в правоте своих действий.

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

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

⁴ Цит. по: «Что такое язык кино?» М.: Искусство, 1989. С.141.

Путь и распутица

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

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

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

запно случившегося с ним прямо в воде инфаркта. Ожидание психологического разрешения эпизода посредством музыки — обмануто. Взгляд автора — через музыкальный минимализм — демонстрирует *безоценочность* происходящего, просто фиксируя

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





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

⁵ Косвенным доказательством тому может служить участие Звягинцева в интернациональных проектах «Город N, я люблю тебя». Фильм «Елена» изначально был английским проектом «Helen» — Прим. авт.

⁶ Музыка к «Орде» победила в номинации «Лучшая музыка к фильму» премии «Золотой Орел»-2012 — Прим. авт..

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

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

Эти тенденции можно увидеть и услышать, например, в фильме Андрея Прошкина «Орда» (2011). По словам уже упоминавшегося Алексея Айги, написавшего музыку к картине⁶, Прошкин попросил его сочинить для фильма музыку, которая звучала бы как «древний монгольский рок-н-ролл» (!). Кроме ансамбля Алексея Айги (который, кстати, носит «кейджевское» название «4'33'»), в записи музыки были задействованы оркестр кинематографии под руководством Сергея Скрипки, певицы Дарья Терехова и Мария Макеева, музыканты из бурятской группы «Намгар»; использовались не только классические, но и аутентичные инструменты (ятаги, чанзы и т. д.), да и просто звуки, которым порадовался бы сам Джон Кейдж — например, стук крышки мусорного бака.

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

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

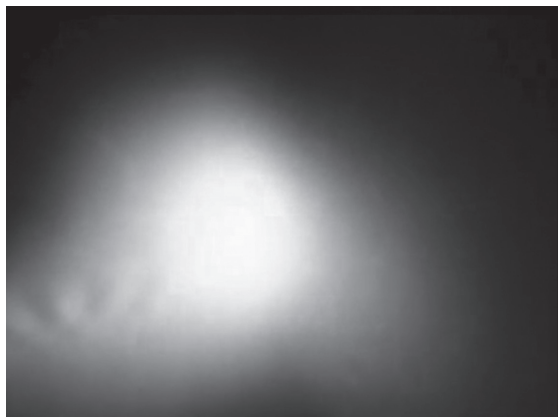
Post audit

В конце своей жизни Джон Кейдж участвовал в создании фильма «**One11**» («Один11»)⁷, который сам же прокомментировал: «Один11 — это беспредметный фильм. Там есть свет, но нет людей, предметов, представлений о повторях и вариациях. Это бессмысленное и при этом красноречивое действие, подобно свету, чью коммуникативную роль мы упускаем из виду из-за его бессодержательности. Свет, как говорил Маклюэн, это чистая информация, без всякого содержания, ограничивающего его возможности трансформации и информации. Метод случайного действия применялся при выборе черно-белых кадров, снятых на мюнхенской телестудии FSM лос-анджелесским оператором Ваном Карлсоном. Продюсером и режиссером выступил Хеннинг Лохнер. Исполнительным продюсером — Пи-

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

⁷ С 1987 г. Кейдж создавал композиции-соло для разных инструментов (фортепиано, скрипка, ударные...) под названием «One», «One2» и т. д. вплоть до незаконченной «One13». Таким образом, можно сказать, что «One11» — это визуализированное «соло для света».

«One11» (автор идеи Джон Кейдж, 1992)



⁸ Текст был представлен на выставке «Джон Кейдж. Молчаливое присутствие», приуроченной к 100-летию Кейджа, которая проходила в январе 2013 года в Государственном центре современного искусства в Москве. — Прим. авт.

⁹ Витгенштейн Л. Дневники 1914–1916. М.: Канон+, 2009. С. 95.

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

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

ЛИТЕРАТУРА:

1. Божович В.И. Рене Клер. — М.: Искусство, 1985.
2. Витгенштейн Л. Дневники 1914–1916. — М.: Канон+, 2009.
3. Двужильная И.Ф. Американский музыкальный минимализм. — Минск: Издатель А.Н. Вараксин, 2010.
4. Кейдж Дж. Тишина: лекции и статьи. — Вологда, 2012.
5. Кононенко Н. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. — М.: Прогресс-традиция, 2011.
6. Кром А.Е. Музыкальный минимализм в контексте американского искусства XX в. — Н. Новгород: Издательский салон, 2010.
7. Маньковская Н.Б. Постмодернизм как мифогенная практика // Вестник ВГИК. — 2009. — № 1.
8. Мартынов В.И. Зона OPUS POSTH, или Рождение новой реальности. — М.: Классика — XXI, 2011.
9. Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81–1986, 1995). — М.: Композитор, 1997.
10. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная Академия. — 1992. — № 4.
11. Ухов Д.П. Что надо знать кинематографистам о минимализме? // Киноведческие записки. — 1995. — № 26.
12. Фэн Ю-Лань. Краткая история китайской философии. — СПб.: Евразия, 1998.
13. Чередищенко Т.В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. — М.: НЛО, 2002.
14. Что такое язык кино? — М.: Искусство, 1989.
15. Эштай В.А. «Нулевая степень письма», или Еще раз о минимализме // Киноведческие записки. — 1995. — № 26.