



Музыкальный минимализм в кинематографе: метаморфозы времени и самоявление звука

Ю.В. Михеева

кандидат философских наук

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье 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

Прологомены

«Музыкальный минимализм» — словосочетание, интуитивно понятное даже человеку, далекому от профессионального музыкального сообщества. Однако бесполезно привести краткое содержание основных терминов, которые будут активно использоваться в дальнейших рассуждениях.

Минимализм — философско-эстетическая концепция, нашедшая воплощение в различных художественных практиках, начиная с 1950–х годов (раньше всего в США под названием Minimal Art)¹. Сущность музыкального минимализма — в выявлении самодостаточного смысла простейших элементов акустического пространства (тишины, отдельного звука, элементарных звуковых сочетаний). Минимализм отходит от классического европейского понимания музыкальной формы как системы функциональных звуковых связей, стремясь «очистить» музыкальное мышление от искусственно привнесенной в него формальной логики. Различают музыкальный минимализм экспериментальный или концептуальный, связанный с исследованием психо-акустической природы отдельного звука (представители: Джон Кейдж, Ла Монте Янг и др.) и репетитивный (представители: Терри Райли, Стив Райх, Филип Гласс и др.).

Репетитивность — техника создания статичной музыкальной композиции с помощью многократного повторения простейших звуковых сочетаний (паттернов). Репетитивность

¹ В статье автор оставляет «за скобками» причины появления минимализма как философии искусства, главной из которых считается реакция на переусложненность авангарда. — Прим. авт.

широко используется композиторами-минималистами, однако она является лишь одной из возможных техник создания минималистской композиции.

Дзен-буддизм (от санскр. дхьяна — медитация, сосредоточение, созерцание) — школа буддизма, получившего распространение в Японии, начиная с XII века. Ведет происхождение от чань-буддизма, сформировавшегося в Китае в VI веке н.э. В США и Европе дзен-буддизм завоевал популярность после Второй мировой войны во многом благодаря деятельности знаменитого японского ученого-буддиста Дайсэцу Тэйтаро Судзуки (1870–1966). Дзен-буддизм оказал большое влияние на мышление композиторов-минималистов (отсутствие звуковой иерархичности, «открытость» формы, «пустотность» времени и др.).

Музыкальный минимализм как явление художественной культуры второй половины XX века достаточно подробно изучен как в зарубежном, так и в отечественном музыковедении. В России известны теоретические исследования П. Поспелова², А. Кром³, И. Двужильной⁴ и других музыковедов творчества как зарубежных «мэтров» этого направления (Джона Кейджа, Стива Райха, Филипа Гласса и пр.), так и отечественных (Владимира Мартынова, Сергея Загния, Антона Батагова и др.). Теоретики-музыковеды в своих статьях и монографиях, конечно, не могли обойти вниманием факт присутствия минималистской музыки и в кинематографе, однако эта область, как периферийная по отношению к собственно музыковедческой тематике, не подвергалась исследователями глубокому теоретическому анализу в аспекте влияния минимализма на эстетику фильма. Даже в статье Д.П. Ухова «Что надо знать кинематографистам о минимализме?»⁵ речь идет именно о музыкальной специфике минимализма, практически без выводов в визуальную сферу: упоминается музыка Эрика Сати к «Антракту» Рене Клера (без указания имени режиссера), второй раз кино вспоминается при имени Майкла Наймана, своеобразное «необарочное» звучание музыки которого, по словам автора, «известно по фильмам Питера Гринуэя», третье упоминание кинематографа — в последних строках статьи — в информации об озвучании (точнее было бы, сценическо-звуковом оформлении) Филипом Глассом двух фильмов Жана Кокто (каких — не уточняется. Имеются в виду, скорее всего, «Красавица и чудовище», 1946, и «Орфей», 1949).

В опубликованной одновременно с работой Ухова статье В.А. Эшпая «Нулевая степень письма», или Еще раз о минимализме»⁶ происходит некоторое смешение объектов анализа: здесь рассматривается и музыкальный минимализм в кино-

² Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная Академия, 1992. № 4. С. 74–82

³ Кром А.Е. Музыкальный минимализм в контексте американского искусства XX в. — Н. Новгород: Издательский салон, 2010.

⁴ Двужильная И.Ф. Американский музыкальный минимализм. — Минск: Издатель А.Н. Вараксин, 2010.

⁵ Ухов Д.П. Что надо знать кинематографистам о минимализме? // Киноведческие записки, 1995. № 26. С. 133–143.

⁶ Эшпай В.А. «Нулевая степень письма», или Еще раз о минимализме // Киноведческие записки, 1995. № 26. С. 144–146.

произведении (музыка Филипа Гласса к документальному циклу «Кади» Годфри Реджио), но гораздо больше внимания уделяется *минимализму как стилистическому принципу собственно киноязыка* некоторых режиссеров (Дрейер, Брессон, Антониони, Джармуш, Олтман). То есть речь идет о *параллелях* в художественной практике музыки и кинематографа, выявляемых автором.

Но что же происходит с самым эстетическим пространством кинопроизведения, в которое «вживляется» минималистская музыка? Как изменяются его пространственно-временные характеристики, влияющие на зрительское восприятие смысла фильма? Почему современные композиторы-минималисты снова и снова возвращаются к озвучанию немых кинокартин и переозвучиванию старых звуковых кинолент? Для понимания этого необходимо разобраться в онтологии и феноменологии минимализма, в его философских истоках и эстетических принципах, и главное — проанализировать сами фильмы.

Корни и ствол

Практически все исследователи музыкального минимализма признают его одним из наиболее философски фундированных среди современных ему художественных течений. Композиторы-минималисты имеют не только серьезное профессиональное образование (включающее постоянное самообразование в различных областях мировой музыкальной культуры), но и достаточно широкие познания в философии — прежде всего буддизма. Можно даже сказать, что многие минималисты нашли «духовный дом» для своей души в дзен-буддизме, который постулировал поразительные для западного христианизированного сознания принципы своего вероучения: особое откровение без посредства Священных Писаний; независимость от слов и букв; прямой контакт с духовной сущностью человека; постижение сокровенной природы человека и достижение совершенства Будды.

«Пока ты не начал изучать Дзен, люди — это люди, а горы — это горы. Пока изучаешь Дзен, все перепутывается. После того, как изучишь Дзен, люди — это люди, а горы — это горы». Когда доктор Судзуки сказал это, его спросили: «В чем разница между до и после?» Он ответил: «Никакой разницы, только ноги немного отрываются от земли»⁷. Говоря обобщенно, Джон Кейдж — «отец-основатель» музыкального минимализма — посвятил все свое творчество — как музыкальное, так и эпистолярное — утверждению в сознании слушателей понимания, что звук — *это просто звук* («Я произвожу звуки — следовательно, я называю это музыкой»). Но это понимание — лишь одно из

⁷ Кейдж Дж. Тишина: лекции и статьи. — Вологда, 2012. С. 119.

достижений процесса тотального изменения (освобождения) сознания, скованного представлениями человека западной культуры о том, что является музыкой, какова должны быть форма ее представления и т. п.

Большинство лекций и статей Кейджа имеет характер «потока сознания», но автор-хитрец, вовлекая читателя-слушателя в бурное течение своих внешне бессвязных мыслей, вдруг «выбрасывает» его на оголенные камни афористичных смыслов-утверждений, с которыми он соглашается без всякого внутреннего принуждения: «Безошибочная музыка пишется, когда ее перво-причину лишают мысли. Любая другая музыка всегда содержит ошибки»; «Я сочиняю, чтобы слышать; никогда у меня не бывает так, что я сначала слышу, а потом записываю услышанное»; «Ни один звук не боится молчания, которое его уничтожает»; «Ничто — это ничто и ничего больше сказать нельзя. Просто слышать или слушать — в музыке все то же самое: не сложнее, чем просто жить»; «Высшая цель — не иметь никакой цели вообще. В этом случае вы достигаете полного согласия с природой и ее способом творчества»; «Структура не имеет значения, однако, я постоянно выстраиваю ее из случайностей»⁸. Не трудно заметить, что в этих утверждениях опрокидываются все основополагающие представления западного «музыкального традиционализма» о составляющих музыки (истoki, цель, форма сочинительства; смысл звука и тишины и т. д.) как особого структурированного (искусственно созданного человеческим сознанием) пространства.

Однако вышеприведенные примеры не должны вызвать впечатления о тотальном, определяющем влиянии восточных философских систем на переворот представлений о музыке, происходивший в течение XX века (в частности, в концепции минимализма). Композитор Владимир Мартынов (за именем которого закрепилось выражение «лучший философ из музыкантов и лучший музыкант из философов»), размышляя о развитии музыки в прошедшем столетии, пишет: «Теперь становится абсолютно ясно, что все это кажущееся грандиозным влияние Востока есть лишь внешний побочный эффект, вызванный фундаментальным поворотным событием, совершившимся в недрах западной мысли. Сутью этого события является крах картезианского человека, крах формулы «*cogito ergo sum*», и последовавший за этим крах принципа переживания и выражения»⁹.

Помимо дзен-буддизма, на композиторов-минималистов оказали немалое влияние и другие философские идеи XX века — психоанализ, экзистенциализм (прежде всего, Мартин Хайдеггер),

⁸ Цит. по: «Лекция о Ничто», «45' для чтеца» // Кейдж Дж. Тишина: лекции и статьи. — Вологда, 2012. С. 140, 192, 198, 199, 202.

⁹ Мартынов В.И. Зона OPUS POSTH, или Рождение новой реальности. — М.: Классика — XXI, 2011. С.117.

¹⁰ Цит. по: Фэн Ю-Лань. Краткая история китайской философии. — СПб.: Евразия, 1998. С. 280.

философия Людвиг Витгенштейна. Нельзя не отметить, что краткость, афористичность и временами парадоксальность языка Витгенштейна во многом созвучны характеру и сущности буддийских текстов. Вот, например, известное изречение австрийского философа, которым заканчивается его «Логико-философский трактат»: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать». Сравним его со словами чаньского наставника Вэнь-И (X в.). На вопрос «Что такое первопринцип?» он ответил: «Если я скажу, то это будет уже второй принцип»¹⁰.

Первопринцип в буддизме невыразим. (Историк китайской философии Фэн Ю-Лань дает краткое определение: «Чань — философия молчания».) Отсюда и особое отношение минималистов к тишине и молчанию. И это та основа, на которой строится осмысление звучания: каким должен быть звук, чтобы иметь право нарушить божественную тишину.

В 1952 году Джон Кейдж создал композицию «4'33"». Пианист выходил к публике, садился за рояль и в течение 4 минут и 33 секунд лишь открывал и закрывал крышку инструмента. Причем закрывание крышки означало начало новой части композиции, а открывание — ее окончание. Звуковое наполнение «музыкальной формы» составляли таким образом лишь шумы, доносящиеся из зала и с улицы. Первое исполнение «4'33"» вызвало скандал, однако из «тишины» Кейджа вышла впоследствии вся минималистская музыка — как русская литература из гоголевской «Шинели».

На рубеже 1960–70-х годов оформляется и получает широкое развитие репетитивный минимализм (формально его начало связывают с появлением композиции Терри Райли с повторяющимися звуковыми структурами «In C», 1964). При всех очевидных отличиях от принципов концептуального минимализма (возвращение к ритму и тональности, хотя и в рудиментарном виде), репетитивный метод имеет с ним глубокую идейную связь. Репетитивизм явился логическим следствием осознания минимализмом самоценности звука и простейших звуковых структур. Найденный Звук (паттерн) побуждает к многократному (бесконечному) повторению, возвращению к самому себе, своего рода «пребыванию в статическом времени». И именно это роднит репетитивный минимализм с кинематографом, который есть, по словам Андрея Тарковского, — «запечатленное время».

Око и слух

В некоторых теоретических работах по музыкальному минимализму одним из первооткрывателей (или предтеч) этого направления называется французский композитор Эрик Сати

(1866–1925). Повод к этому утверждению дал Джон Кейдж, писавший в 1958 году: «Чтобы заинтересоваться Сати, нужно стать непредубежденным, принять то, что звук — это звук, а человек — это человек, расстаться с иллюзиями об идее порядка, выражения чувств и чего-то подобного из унаследованной нами эстетической чепухи <...> Проблема не в том, значим ли Сати. Он незаменим»¹¹.

В частности, первым опытом применения минималистской музыки в кинематографе отдельные исследователи считают звуковое оформление Сати фильма Рене Клера «Антракт» (1924). Однако в этом утверждении мы можем наблюдать пример логической ошибки (неправильного вывода из посылки): если некоторая минималистская музыка есть музыка репетитивная, то любая (вся) репетитивная музыка есть минималистская. В то время как репетитивная музыка может быть минималистской, а может и не быть. Равно как минималистская музыка может выражаться в репетитивной технике — а может и совсем иначе. В данном конкретном случае репетитивность музыки Сати не имеет отношения к сути минимализма как определенного философско-эстетического отношения к действительности. Зато она имеет прямое отношение к бунтарскому духу сюрреализма и к экспериментально-игровому характеру молодого искусства кинематографа¹². Вот как описывает премьеру «Антракта» Рене Клер: «С появлением первых же кадров в зрительном зале послышались смешки, неясный гул и по рядам прокатилось волнение. Было похоже, что приближается гроза, и вскоре гроза разразилась... Крики и свист сливались с музыкальными буфонадами Сати, который, несомненно, по достоинству оценил это звуковое дополнение, привнесенное протестующими в его музыку. Танцовщица с бородой и траурный катафалк с верблюдом были приняты соответственно, и когда весь зал почувствовал, что его уносит железная дорога Луна-парка, вопли публики довели до предела и беспорядок в зале, и наше удовлетворение»¹³. Если беспристрастно слушать музыку Сати к «Антракту», становится очевидна ее прямая иллюстративность визуального ряда, со всем «максимализмом» драматургических, акустических, динамических возможностей, извлекаемых композитором из действительно мелодически ограниченного музыкального «строительного материала».

И все-таки именно репетитивный минимализм (уже в фазе сформировавшегося *идейного* направления) становится в дальнейшем формой наиболее частого использования минимализма в качестве киномузыки — но теперь он применяется режиссерами *сознательно*, с пониманием его философско-эстетической

¹¹ Кейдж Дж. Эрик Сати // Кейдж Дж. Тишина: лекции и статьи. — Вологда, 2012. С. 111–112.

¹² Андре Бретон впоследствии включил «Антракт» в свою «Антологию сюрреализма». — Прим. авт.

¹³ Цит. по: Божович В.И. Рене Клер. — М.: Искусство, 1985. С. 62–63.

¹⁴ В статье не рассматриваются примеры «случайного» использования минимализма в качестве киномузыки как просто модного направления. — *Прим. авт.*

¹⁵ Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. — М.: НЛО, 2002. С. 450.

природы и соответствия общему контексту кинопроизведения (аудиовизуальной концепции)¹⁴. Дело в том, что «бесконечная» повторяемость паттерна (поскольку предполагается открытая форма композиции, без смыслового начала и конца) дает возможность ввести зрителя в состояние субъективного восприятия времени, нахождения во времени «здесь и сейчас». Не случайно репетитивный минимализм в свое время получил название «музыка транс»: К. Штокхаузен писал о том, что она может «магически преобразить психику слушателя», уводя его в сферу «высшего сознания»; Т. Чередниченко отмечает, что «уже на 10-й минуте такой процесс кажется непостижимо огромным, как глубинное океаническое течение. Тело слуха утрачивает чувствительность, не замечает мгновений. И — расширяется, равенствуя Космосу»¹⁵.

Особенность восприятия музыкального минимализма в кинематографе в том, что обращенность взгляда зрителя на экран не дает ему окончательно «уйти в астрал», но в то же время как бы «приподнимает» его над конкретностью происходящего в кадре (или, по крайней мере, дистанцирует от нее). Именно репетитивность минимализма дает режиссеру в художественно *по-любому* выстроенном внутрикадровом пространстве возможность демонстрации своей позиции внеоценочного «сверхнаблюдателя» (или, в отдельных случаях, постмодернистской иронической дистанции) — и передачи этого «вневременного» состояния зрителю в чувственном переживании.

Но самое важное то, что происходит в синтезе звукового и визуального рядов фильма.

Minimal.doc

Одним из первых значительных опытов применения музыкального минимализма в кинематографе можно считать документальный фильм Годфри Реджио «**Койанискаци**» («Жизнь, выведенная из равновесия» в приблизительном переводе с языка индейцев хопи, 1983). Надо заметить, что режиссер сам нашел композитора — Филипа Гласса — для своей дебютной картины (это важно, поскольку говорит о понимании режиссером значения звука в картине, то есть мы видим сознательный выбор *аудиовизуальной концепции* фильма). Интерпретация кинокритиками режиссерского «месседжа», в основном, не выходит за рамки нравственно-экологической проблематики — что верно, но не исчерпывающе. Если учесть и *услышать* то, что техника композиции Гласса построена на так называемом *additive process* («процесс прибавлений», основанный на постепенных, иногда едва уловимых расширениях повторяемых паттернов



«Койанискаци»
(реж. Г. Реджио, 1983)

путем добавления к ним новых звуковых элементов, смены метроритма, регистра и т. д.), то становится очевидной «изоморфность» визуального ряда звуковому. В каждом кадре фильма — причем совершенно по-разному организованному ритмически и композиционно — можно заметить характерное *существование динамики в статике*: недвижимый миллионы лет каменный пейзаж

земной поверхности медленно освещается движением Солнца; на растянутом полотне неба ветер постоянно меняет картину облаков; внутри суровых скалистых пещер летают радостно щебечущие птицы. «Мертвенность» кадра со стеклобетонной стеной небоскреба «оживляется» движением огромной луны. Тот же принцип переносится и на показ социальной среды: неподвижно смотрящие в камеру человеческие лица на самом деле видоизменяются каждую долю секунды — и зритель может поймать себя на том, что с интересом следит за малейшими изменениями их глаз, губ, волос... (Здесь можно вспомнить известную фразу композитора-авангардиста Антона Веберна: «Dasselbe immer andere» — «То же самое всегда иное».) Благодаря акцентированию смысла микроизменений как в звуковом, так и в визуальном рядах фильма, зритель приобретает новый опыт чувственного проживания и осмысления не только жизни *других*, но и — по аналогии — жизни целой планеты от времени, когда Земля была «безвидна и пуста», до сегодняшнего дня.

Не менее важную роль играет музыка Гласса и в следующем фильме Реджио — «**Повакаци**» («Жизнь в трансформации», 1988). Здесь взгляд режиссера обращен полностью к человеку (на экране представлен материал из поездок Реджио по 12 странам Азии, Африки и Латинской Америки). Первые кадры фильма поначалу шокируют: изможденные, с ног до головы покрытые мокрой грязью молодые мужчины несут на плечах тяжелые мешки вверх и вниз по карьеру. Все это напоминает исторические фильмы о строительстве египетских пирамид — в то время как мы видим современный процесс добычи изумрудов в Колумбии. Первая реакция зрителей «цивилизованного мира» — потрясение от того, что такое может происходить в наши дни. Однако



«Повакаци»
(реж. Г. Реджио, 1988)

здесь начинает играть свою роль музыка Гласса — а точнее, очевидный мажорный «африканский» характер паттернов. Дальнейший переход к показу ежедневной физической реальности людей в разных концах света парадоксальным образом переводит разговор режиссера со зрителем — через

посредство музыки — с *бытового уровня на бытийный*. Вот проходят женщина и мальчик с огромными корзинами белья на головах. А вот в других уголках мира люди несут на себе дрова, хворост, сено, тростник... *Своими руками* люди ловят рыбу, возделывают поля, купают коней, гребут веслами... И во всех этих людях — спокойное принятие своей судьбы и необходимости ежедневного *делания*. Жизнеутверждающие энергичные паттерны Гласса сообщают зрителю *надвидение* представленной на экране суровой (для западного человека) действительности. А если знать, что Филип Гласс занимался изучением восточных философских систем, то уместно вспомнить выражение одного из буддийских философов: «Чтобы достичь состояния Будды, не требуется намеренных усилий. Единственный путь — исполнять обыденное: облегчать свою утробу и выливать влагу, носить одежду и есть пищу, устав, ложиться спать. Глупый человек посмеется над этим, но мудрый — поймет»¹⁶.

В игровой кинокартине, как правило, ставится более локальная (определенная конкретным сюжетом) художественная задача. Режиссер (опять же, в большинстве случаев) находится в ограниченном месте и времени сюжета художественном пространстве. И здесь минималистская композиция, примененная в качестве звукового оформления фильма, будет «остранять» конкретное стилистическое исполнение и смысловое содержание кадра. ■

(Окончание статьи в следующем номере)

¹⁶ Цит. по: Фэн Ю-Лань. Краткая история китайской философии. — СПб.: Евразия, 1998. С. 282.