



Философские основания аудиовизуального контрапункта в кинофильме

Ю.В. Михеева

кандидат философских наук

В статье исследуется контрапункт как смысловое противопоставление звукового и визуального рядов в кинофильме в философско-эстетическом аспекте. Анализируются философские основания, вызывающие к жизни контрапункт как контрастность образов, контрапункт как интеллектуальный парадокс и метаконтрапункт как отношение авторского сознания к тексту в целом.

УДК 7.01.

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

киномузыка, аудиовизуальный контрапункт, онтология и феноменология звука, интеллектуальный парадокс, музыкальный минимализм

¹«Казус Иа» представляет собой своеобразную интерпретацию гераклитовской философии о невозможности дважды войти в одну (и ту же) реку. Иа логично говорит, что его отражение с другой стороны пруда не такое же как первое, а «ничуть не лучше», то есть не утверждается их тождественность. Эпизод с Иа в мультфильме Ф. Хитрука можно с известной долей иронии рассматривать как скрытый контрапункт «детского» образа и «взрослого» речевого содержания. – *Прим. авт.*

²Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская Энциклопедия, 1990. С. 268.

В известном мультфильме «Винни-Пух и день забот» ослик Иа, взглянув на свое бесхвостое отражение сначала с одного, а потом с другого берега пруда, делает пессимистичный вывод: «Ну вот. Я так и думал. С этой стороны ничуть не лучше». А затем, *взглянув на небо*, ослик задает три философских вопроса: «А всё почему? И по какой причине? И какой из этого следует вывод?». Вспомним знаменитые три вопроса Иммануила Канта: Что я могу знать? Что я должен делать? На что я могу надеяться? Ослик, собственно, не задал только вопрос о том, что ему следует делать (вопрос кантовской этики), – но это было бы уже за пределами его «печального образа». И все-таки ослик в своих размышлениях идет гораздо дальше некоторых людей, которых очень часто вполне удовлетворяет *вот-анализ* предмета («что и как?»)¹. Объект нашего внимания – аудиовизуальный контрапункт – именно такой *предмет-аттракцион*, который интересен сам по себе и, казалось бы, не требует от исследователя ослиного упрямства в анализе его природы. Однако в данном случае, вспомнив завет еще одного великого мыслителя, Сёрена Кьеркегора, – «иметь мужество додумывать мысль до конца», – автор решил продлить рассуждение, спросив самого себя: «А по какой причине? И какой из этого следует вывод?»

Термин «контрапункт» употребляется в музыке в нескольких значениях, основное и главное из которых – это «одновременное сочетание двух и более самостоятельных мелодических линий в разных голосах»². Термин «контрапунктирование» («контрапунктическое соединение») обозначает взаимодействие развитых и автономно движущихся мелодий, их согласование

по высоте, по времени, по сходству или контрасту. Термин бытовал в певческой практике и музыкальной теории еще во времена Средневековья и Возрождения, обозначая тогда коллективную импровизацию на основе одного нотированного голоса. Своего наивысшего развития контрапункт достигает в полифонической музыкальной форме («Искусство фуги» И.С. Баха).

В XX веке термин «контрапункт» приобретает широкое переносное значение как одновременное противопоставление различных смысловых образований. Для нашего дальнейшего рассуждения об аудиовизуальном контрапункте в кинофильме из вышеприведенного «музыкального» определения контрапункта важны два момента: (1) мелодии контрапункта автономные, но *продуманно* сочетаемые, *взаимодействующие*; (2) в мелодиях может отсутствовать контраст, но обязательно присутствует *противопоставление*, как правило, ведущее к синтезированию сверхсмысла. Феноменологически это важнейшее свойство классического контрапункта проявляется в следующем: главная тема, которая заявляется в экспозиции, получает «ответ» (противопоставляемая мелодия), далее как бы «испытывается» в полифоническом развитии и в финале «возвращается» в еще большей силе и правоте. В этом дихотомическом противостоянии отражается вообще вся *онтологическая основа* классико-романтического европейского искусства, которая в XX веке, в силу многих причин, теряет свое единоличное полновластие в умах.

В современном художественном произведении, к которому мы относим и произведение киноискусства, может и не быть изначально заданного смысла-цели, а художественный образ может быть смыслово (рационально-логически) не до конца определен («открытый» образ), в принципе неопределим или, напротив, поливалентен. Контрапункт, следовательно, может применяться не только как более или менее интеллектуальный способ *усиления перцептивной реакции* (более резкое выделение определенных *знаемых* или предполагаемых свойств объекта или смысла действия на контрастном фоне). Контрапункт может быть способом сложного, не всегда явного *синтезирования сверхсмысла* эпизода или картины в целом, а также и методом *без-образного и без-смыслового метафизирования* автора, результат и цель которого – лишь сообщение зрителю некоего спонтанного состояния сознания, открывшегося автору, – или, напротив, выражение сознательной философской (но не явно продекларированной, а выраженной художественно) позиции.

Контрапункт как контраст образов

Понимание важности звука в кинематографе существовало задолго до появления звукового кино. Демонстрация кинокартины без звука была подобна пребыванию в мертвом пространстве, поэтому ее сопровождала игра тапера. Но важнее было другое: сама природа кинофильма требовала особенного подхода к звуку и видения его потенциально огромных художественных возможностей.

Еще в 1928 г., на заре звукового кинематографа, появилась знаменитая «Заявка» С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и Г. Александрова, прозревавшая будущее звука в киноискусстве. Приведем важнейшие для нашего дальнейшего рассуждения тезисы:

«Звук – обоюдоострое изобретение, и наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьшего сопротивления, то есть по линии *удовлетворения любопытства*. В первую очередь – коммерческого использования наиболее ходового товара, то есть *говорящих фильм*. Таких, в которых запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую «иллюзию» говорящих людей, звучащих предметов и т. д. Только *контрапунктическое использование* звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования. *Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами.*

И только такой «штурм» дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового *оркестрового контрапункта* зрительных и звуковых образов.

<...> Звук, трактуемый как новый монтажный элемент (как самостоятельное слагаемое со зрительным образом), неизбежно внесет новые средства огромной силы к выражению и разрешению сложнейших задач, угнетавших нас невозможностью их преодоления путем несовершенных методов кинематографа, оперирующего только зрительными образами.

Контрапунктический метод построения звуковой фильмы не только не ослабляет *интернациональность* кино, но доведет его значение до небывалой еще мощности и культурной *высоты*³.

В работе «Вертикальный монтаж» Эйзенштейн возвращается к вопросу внутренней связи изображения и звука на материале фильма «Александр Невский», музыкальную партитуру которого создавал Сергей Прокофьев: «Какова же методика

³ Эйзенштейн С.М. Будущее звуковой фильмы. Заявка // Избранные произведения в 6 тт. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 315 – 316.

⁴ Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Избранные произведения в 6 тт. Т. 2. С. 236.

установления звукозрительных сочетаний? Наивная точка зрения в этом вопросе состоит в том, чтобы искать адекватность изобразительных элементов музыки и изображения»⁴. В «Алекサンドре Невском» эта звукозрительная «адекватность» была найдена через пластическую выразительность образов: «Здесь музыка была написана к совершенно законченному пластическому монтажу». Как писал режиссер, в данном случае им был применен «метод установления органической связи через движение»⁵.

⁵ Там же. С. 244.

Эйзенштейн был не единственным режиссером, осознававшим возможности звукозрительного контрапункта в кинематографе. Григорий Козинцев, например, считал, что предпосылки музыкальной драматургии содержались уже в немых фильмах: «Как это ни покажется странным, но многие эпизоды наших немых фильмов были звуковыми. Звукового кино еще и в помине не было, а образы возникали не только «видимыми», но и «слышимыми». В надписях «Чертова колеса» цитировались бытовавшие тогда песни. <...> Дело было не только в таких внешних положениях, но и в самом строении фильма, в его ритме»⁶.

⁶ Козинцев Г.М. Глубокий экран // Козинцев Г.М. Собрание сочинений в 5 тт. Л: Искусство, 1983. Т.1. С. 154.

Уже в 1927-1928 годы Ленинградская кинофабрика стала заказывать композиторам оригинальное музыкальное оформление фильмов («музыкальные сценарии»). В декабре 1928-го был подписан договор на создание партитуры и клавира к новому фильму Козинцева и Трауберга «Новый Вавилон» с молодым композитором Дмитрием Шостаковичем. Григорий Козинцев, чье последующее сотрудничество с Шостаковичем привело к появлению нескольких киношедевров, писал о том времени: «Мысли были общими – не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объем; музыка должна была сочиняться *вразрез с внешним действием*, открывая внутренний смысл происходящего. Чего только не было напридумано! «Марсельеза» должна была переходить в «Прекрасную Елену», большие трагические темы контрастировать с похабщиной канканов и галопов. Работа во многом предвляла звуковое кино: экран менял свой характер. ...Звук вошел, на этот раз реально слышимый, в ткань фильма. Музыкальная тема военного нашествия – еще далекая, негромкая – слышалась на кадрах журналиста, читавшего депешу; она становилась отчетливой, когда скакали всадники, но силу она набирала, только когда на экране была пустая танцевальная площадка: одинокий, вдребезину пьяный человек выделявал какие-то глупые антраша, а в оркестре грозная мощь разрасталась, переходила в гремящее тутти. Было и обратное сочетание: солдат-убийца

⁷ Козинцев Г.М. Глубокий экран // Собрание сочинений в 5 тт. Т.1. Л.: Искусство, 1983. С. 156.

⁸ «Советский экран», 1929, №11. Цит. по: Д. Шостакович о времени и о себе. 1926 - 1975. М: Советский композитор, 1980. С. 21.

⁹ Там же.

¹⁰ Козинцев Г.М. О Шостаковиче // Козинцев Г.М. Собрание сочинений в 5 тт. Л.: Искусство, 1983. Т. 2. С. 424.

«Судьба человека» (реж. С. Бондарчук, 1959). За кадром оркестр играет танго



стоял на разгромленной, объятый пламенем улице, а издали доносился, усиливался томный и светский версальский вальс»⁷.

По свидетельству режиссера, «порочная» музыка Шостаковича вызвала в то время скандал настолько громкий, что оркестровые дирижеры кинотеатров Ленинграда, в которых демонстрировался фильм, собирались на акции протеста. Интересен комментарий самого Шостаковича к своей работе над «музыкальным сценарием» «Нового Вавилона», опубликованный в «Советском экране» в 1929 г.: «...Сочиняя музыку к «Вавилону», я меньше всего руководствовался принципом обязательной иллюстрации каждого кадра. Я исходил главным образом от главного кадра в той или иной серии кадров.<...> Многое построено на принципе *контрастности*. Напр., солдат (версалец), встретившийся на баррикадах со своей возлюбленной (коммунаркой), приходит в мрачное отчаяние. Музыка делается все более ликующей и, наконец, разряжается бурным «похабным» вальсом, отображающим победу версальцев над коммунарами»⁸. Говоря об общем замысле музыкального оформления фильма, композитор делает важное заявление: «Основная цель музыки – быть в темпе и ритме картины и *усилить ее впечатляемость*»⁹.

Через несколько десятилетий Козинцев писал о Шостаковиче: «Именно из музыки к «Новому Вавилону» началась вся его музыка в кино. Принцип ее построения: не иллюстрация, а внутренняя драматургия (контраст вместо подчеркивания и т.д.)»¹⁰.

Важно отметить, что при всем новаторстве музыкального языка Шостаковича (в сравнении с существовавшей тогда киномузыкой), при всем огромном количестве и разнообразии используемого музыкального материала и – главное – ощущении *другой энергетики* нового времени и нового искусства, композитор все-таки сохраняет общий симфонический (драматургически-непрерывный) подход к разворачиванию музыкального тематизма – то есть *остается на философском осно-*

*вании классико-романтического кано*на как антропоцентричной (переводимой в образно-тематические, этические, психологические и пр. термины) системы развития музыкального материала. Аудиовизуальный контрапункт в данном случае остается на уровне *контраста визуального и звукового (мысленно и чувственно представимого) образов*, задача которого – усилить воз-



«Судьба человека» (реж. С. Бондарчук, 1959). За кадром оркестр играет танго

¹¹ Польский музыковед Зофья Лисса ошибочно указывает, что в этом эпизоде оркестр играет «веселый марш» (см: Лисса З. Эстетика киномузыки. – М.: Музыка, 1970. С. 229). Автор этого танго-милонга, польский еврей Ежи Петерсбургский, также написал «Синий платочек» и «Утомленное солнце». Есть сведения, что после увиденного эпизода фильма у Ежи Петерсбургского случился сердечный приступ. – *Прим. авт.*

«Иди и смотри» (реж. Э. Климов, 1985). Людей сгоняют на казнь под веселые довоенные песенки



действие кадра на зрителя, дав ему ощутить «превышающий» видимость смысла происходящего. При этом даже весьма семантически сложная контрастность образов вырастает *внутри пространства произведения*, то есть мы можем найти хотя бы отдаленные (мотивные, аллюзийные) связи самого различного музыкального материала со зрительными образами, представленными на экране.

Именно такой вид контрапункта как образно-тематической контрастности получил в дальнейшем наибольшее распространение в кинематографе. Режиссеры до сих пор часто и успешно применяют его, например, в картинах с трагическим сюжетом. Особенно сильный эффект производит использование *внутрикадрового* контрапункта, когда звуковая контрастность дает *самопроявиться* образу абсолютного зла: в картине «Иди и смотри» (реж. Э. Климов, 1985) в момент сжигания в *зброшенном храме* жителей белорусской деревни фашисты заводят патефон с веселыми довоенными песенками («Моя Марусенька»), которые заглушают крики обезумевших людей. В фильме «Судьба человека» (реж. С. Бондарчук, 1959) прибывающих в концлагерь военнопленных встречает духовой оркестр, исполняющий знаменитое в начале 30-х танго «О, Донна Клара»¹¹. Звуки этого inferнального (здесь) танца продолжают звучать, когда у матерей отнимают детей, когда поток обреченных евреев (и ведь музыка написана евреем!) исчезает в газовой печи. «Dance macabre» продолжается (к духовым инструментам добавляется совсем уж невозможная гавайская гитара), когда кадр прорезает труба крематория с валящим из нее черным дымом...

Различные аспекты применения аудиовизуального контрапункта достаточно подробно проанализированы в теоретических работах по киномузыке, разбирающих детально его различные внутренние аспекты – динамический, ритмический, акустический, временной, стилистический и т.д. Однако рассуждения исследователей сосредоточены (совершенно оправданно и необходимо) на проблемах *эстетического пространства самого произведения*; фактор



«Иди и смотри» (реж. Э. Климов, 1985).
Людей сгоняют на казнь под веселые довоенные песенки

субъективности автора, в основном, не имеет решающего значения для теоретических выводов исследователей. Но в некоторых случаях современный кинематограф требует особого внимания к «привходящим» субъективным факторам, без рассмотрения которых зритель остается в состоянии «недопонимания» увиденного – не всегда даже осознавая это. Здесь мы не можем находиться лишь в рамках узкопрофессионального подхода к какой бы то ни было теме, касающейся актуального искусства, если хотим в итоге получить *сущностное, а не кумулятивное* знание о предмете. И в этом случае нам не обойтись без герменевтического метода «вчувствования» и «понимания» предмета нашего анализа. А «понимание» неизбежно захватывает проблему культурного контекста и авторства, которая может играть определяющую роль в эстетическом анализе (хотя, конечно, мы помним слова Хайдеггера о произведении, которое «воздвигает себя в своем бытии, оставляя художника рядом с собой»). Поэтому остановимся более подробно на том виде аудиовизуального контрапункта, суть и характер которого определяет в конечном счете авторское мировоззрение.

Контрапункт как интеллектуальный парадокс

В некоторых картинах мы встречаемся с таким видом аудиовизуального контрапункта, семантические связи внутри которого выходят за пределы психологически-контрастной образности. Более того, они выходят вообще за границы эстетического пространства конкретного произведения – в область интертекстуальности и диалога различных культурных парадигм. Происходит это в основном уже в картинах «времени постмодернизма», когда автор, чувствующий дух времени, стремится выразить в произведении новое ощущение и осмысление реальности. В этом случае контрапункт представляет собой достаточно сложную интеллектуальную конструкцию, понимание которой требует определенной эрудиции и открытости сознания для восприятия неожиданно парадоксального (для зрителя) авторского высказывания. Но что в данном случае есть парадокс?

Слово «парадокс» происходит от греческого *paradoxos* – неожиданный, странный. В философии парадокс – противоречие, которое возникает в теории при соблюдении в ней *логической*

¹² Философский энциклопедический словарь. М.: Советская Энциклопедия, 1989. С. 461.

¹³ Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская Энциклопедия, 1968. Т. 5. С. 591.

*правильности рассуждения*¹². То есть парадокс – это ситуация противоречия логически правильного умозаключения ранее принятому заключению. В Краткой литературной энциклопедии подчеркивается, что парадокс (как утверждение или изречение) может противоречить общепринятым понятиям или здравому смыслу *часто только внешне*¹³. В отношении художественного произведения мы должны помнить, что парадокс – ни в коем случае не ситуация отсутствия логики, смысла или истинности одной из противоречащих сторон (которой можно было бы лишь подивиться и пропустить как некий казус), но возможность для воспринимающего сознания *проживания нового эстетического опыта*, высвечивания *нового знания* из этой ситуации «столкновения смыслов». Обратимся к двум кинопроизведениям, в которых такой интеллектуальный парадокс ярко отражает личность автора и культурный контекст своего времени.

Картина Пьера Паоло Пазолини «Евангелие от Матфея» (1964) сама по себе явилась парадоксом, отразившим дух евангелической проповеди в *сознании современного атеистического левого интеллектуала-европейца*. В фильме нет ничего от канонически-формальной, *безличной* иллюстративности многочисленных экранизаций библейских сюжетов. Главное, что уловил Пазолини по прочтении Евангелия, что поразило его и явилось мощным побудительным мотивом к созданию ленты – это грандиозный по внутренней духовной силе призыв *к разрыву с бессознательностью* жизни человечества – что хуже, чем греховность. По Пазолини, сначала нужно *осознание* – потом покаяние. «Не мир пришел я принести, но меч». Вот ключ к фильму, вот слова, побудившие меня его снять¹⁴, – слова режиссера. «...Я хотел, чтоб мой Христос в такой же мере, как к сопротивлению, был способен и к насилию, чтоб он явился олицетворением противостояния жизни современного человека с его всеобъемлющим цинизмом, жалкой иронией, грубым практицизмом, компромиссами и конформизмом, стремлением к слиянию с общей массой, неприятием любой

инакости, религиозным мракобесием вместо веры»¹⁵.

Изначально отказавшись от иконографически-иллюстративной техники создания картины в стремлении к максимальной *подлинности* художественного языка, Пазолини (во многом по наитию) создал своеобразную *визуально-звуковую «матрицу»*

¹⁴ Пазолини П.П. Теорема. М.: Ладомир, 2000. С. 265.

¹⁵ Там же. С. 263.

«Евангелие от Матфея» (реж. П.-П. Пазолини, 1964). Крещение народа Иоанном Крестителем. Звучит спиричуэл «Sometimes I feel like a motherless child»



будущего произведения, которая во многом определила его дух. Изобразительный строй картины вдохновила стилистика художников итальянского Возрождения, в то же время образ Христа несет в себе черты и византийского, и греческого искусства, и испанского барокко. Представляя, по словам самого режиссера, своеобразный «пастиш» в плане художественного решения, картина, тем не менее, оставляет впечатление внешне-выразительной целостности.

В музыкальном отношении картина более сложна *стилистически* и одновременно более проста и близка *человечески*. Музыкальную архитектуру картины можно было бы назвать *полистилистикой* в постмодернистском значении этого музыковедческого термина, если бы он не звучал столь имперсонально (в музыкальной полистилистике различные используемые стили представляются как автономные явления современного хаотичного мира, в котором человек теряет единую онтологическую основу своего сознания). Пазолини использует шокирующе-разнообразные музыкальные темы для максимального сближения, слияния изображения с современным зрительским сознанием, для *узнавания, осознания* зрителем (на всех сторонах земного шара) себя как сопричастного библейским событиям. И в то же время современные темы не звучат как популистское заигрывание со зрителем, поскольку все они рождены из *вневременного трагического опыта* человеческой жизни. Музыка как бы прозревает будущее, придавая эпизоду библейской истории *реальное историческое* (а по сути – трагическое) наполнение.

Сам по себе жуткий эпизод избияния младенцев в Вифлееме иудейскими воинами приобретает еще более страшный *исторический* смысл в сопровождении доносящихся как бы издалека звуков темы нашествия *крестоносцев* (!) из кантаты «Александр Невский» Прокофьева. А в сцене поклонения волхвов младенцу Христу звучит одна из самых проникновенных и печальных

«Евангелие от Матфея» (реж. П.-П. Пазолини, 1964). Въезд Христа в Иерусалим. Звучит песня конголезских аборигенов



мелодий американских чернокожих рабов – спиричуэл «Sometimes I feel like a motherless child...». Эта же мелодия повторяется в сцене крещения народа Иоанном Крестителем на реке Иордан. Пазолини как бы заглядывает и в библейскую историю из будущего человечества, которое, по-



«Евангелие от Матфея» (реж. П.-П. Пазолини, 1964). Снятие с креста. Звучит русская народная песня «Ах ты, степь широкая...»

хоже, мало вынесло для себя из учения Христа: жизнь человека, как и тысячи лет назад, полна *жизненных* страданий, источник которых – тоже человек, оставшийся глухим к призыву Христа о любви к ближнему.

Характерно, что одна

и та же музыкальная тема повторяется минимум дважды, пролагая своеобразные «арки» между наиболее знаковыми эпизодами фильма. Музыка Моцарта из «Масонской мессы» звучит в сцене крещения Иисуса – и в сцене распятия. Русская народная песня «Ах ты, степь широкая» сопровождает шествие Христа по пустыне и призвание им апостолов – и снятие Иисуса с креста. Торжественный въезд Иисуса в Иерусалим ритмизирует жизнеутверждающая песня конголезских аборигенов – она же звучит в сцене отверзания камня от склепа после Воскресения Спасителя.

Такая шокирующая легкость (на самом деле осмысленность и сложность) обращения с музыкальным материалом находится в общем идеологическом и эстетическом контексте картины. Здесь простота как детская естественность, как *чистота мысли и бытия* играет роль художественного языка. Убрана вся «взрослость» выражения смысла эпизода, нет стремления акцентировать, актерски выделить, *проиграть*, и тем самым сфальшивить какую-то тему – вне зависимости от ее оценочной отнесенности.

Это тоже – протест Пазолини против современного извращения божественной ясности и простоты христианского учения, выражающегося то в показном ритуализированном благочестии, то в воинствующем мракобесии. Во время просмотра картины зрителя может поразить безыскусная простота свершения на экране событий, определивших дальнейшую историю человечества. (Резкость монтажных стыков между эпизодами добавляет ощущения перелистывания страниц Книги.) Наивность улыбки Марии. Затерянность Иисуса в толпе принимающих крещение у Иоанна Крестителя. *Человечность* сатаны, искушающего Христа в пустыне. Обыденность чуда исцеления, творимого Иисусом (опять же под песню конголезских аборигенов!). Радостная улыбка Христа при виде детей, запросто держащих его за полы одежды. Отсутствие сомнения у фарисеев

в необходимости свершения зла («Нужно сделать так, чтобы он умер»). Будничность казни Иоанна Крестителя прямо в тюремной камере. Быстрота предательства Иуды («Что вы дадите мне, и я предаю вам Его?»), и такая же стремительная отчаянность его самоубийства. В сцене снятия с креста поражает маленькая *живая* деталь – отброшенный учениками в сторону от мертвого тела Учителя терновый венец. Но более всего поражает огромное число запечатленных Пазолини *просто* человеческих лиц. Беспечно-молодые, беззубо-старые, морщинистые и озлобленные, высокомерно-аристократичные и воинственно-жестокое, насмехающиеся и страдающие, а больше всего – никакие, с ничего не выражающими, ничего не желающими бессмысленными глазами, неизвестно зачем произведенные Богом на этот свет. И эти кадры – как зеркало, в которое смотрится и нынешнее человечество...

Не менее сложным интеллектуальным парадоксом, приводящим к пониманию философской позиции автора, а через нее – концепции произведения в целом – представляется финал картины Андрея Тарковского «**Андрей Рублев**» (1966). Как мы помним, в последних кадрах фильма на экране являются подлинные произведения кисти Рублева, среди них – наиболее известные иконы «Спас в силах» и «Троица». Возникает активное *движение* камеры. Появляется *цвет* (фильм в целом черно-белый) как стремление к *Свету*. Но не являются покой и мир. Иконы показываются отдельными, кажущимися хаотичными фрагментами, в неровном ритме (плавные переходы, наплывы, скачки), с постоянным изменением ракурса, направления движения камеры и расстояния до изображения. Мы *рассматриваем* фигуры, лики, фрагменты рисунка, линии, краски, трещины. Рассматриваем, но *не зрим* в молитвенном общении. Операторская камера здесь – инструмент активного *исследователя*, а не созерцателя. То есть уже в изобразительной стилистике мы видим *столкновение взгляда иконы на зрителя – и взгляда автора на икону*.

Ощущение тревоги усугубляется навязчивым воздействием совершенно неканоничной, *негармоничной* в своей диссонантной возбужденности хоровой музыки (композитор Вячеслав Овчинников). Заметим, что до XVII в. (действие картины происходит в XV в.) в русской православной церкви звучало только мужское одноголосное пение (знаменный распев); многоголосное (партесное) пение появляется лишь в первой трети XVII в., а женские голоса в церковном хоре начинают звучать лишь в конце XIX в., заменив голоса мальчиков – альтов и дискантов. Тем самым становится еще бо-

лее очевидной та колоссальная дистанция, которая отделяет музыку композитора Овчинникова от музыкально-духовной практики эпохи Рублева. Музыка современного композитора – страстная, своевольная в динамике, ритме и тональности, «человеческая, слишком человеческая» – возвращает нас к страшным событиям истории средневековой Руси, на фоне которых создавались художественные шедевры Рублева. Мы еще более убеждаемся в том, что последний эпизод фильма Тарковского – это восприятие иконы современным художником-исследователем, сопровождаемый музыкой современного композитора-историка. Явления самой иконы (в должествующей сопутствовать ей божественной тишине), по сути, не происходит.

В принципе, музыка не контрастирует с характером работы камеры, и, казалось бы, вторит изображению. Но дело в том, что происходит расслоение кадра на изображаемое (икону) и изобразительность (работа камеры). *Музыка вместе с изобразительностью здесь объединенно контрапунктирует со смыслом изображаемого (иконы)*. Чтобы понять этот драматичный парадокс, надо понимать, что есть русская икона в своем глубинном смысле. Отец Павел Флоренский написал об иконе, пожалуй, непревзойденные по глубине строки: «Как светлое, проливающее свет видение, открывается икона. И как бы она ни была положена или поставлена, не можешь сказать об этом видении иначе, чем словом *высита*. Оно сознается превышающим все его окружающее, пребывающим в ином, своем пространстве и в вечности. Пред ним утихает горение страстей и суета мира, оно сознается выше-мирным, качественно превосходящим мир и из *своей* области действующим тут, среди нас»¹⁶.

У Тарковского «горение страстей и суета мира» нисколько не утихают перед иконой. Всем своим существом призывает она к совершенно *другому пространственно-ритмически молитвенному предстоянию* перед ней. Взгляд человека перед иконой призван как бы скользить по плавным изгибам одеяний, очертаний изображенной фигуры, поднимаясь (*восходя*) в этом движении к *лику*. (Лишь один раз камера медленно поднимается по складкам одеяния Христа, останавливаясь на лике и глазах. Но потом, после этой смысловой кульминации, опять происходит «срыв» во фрагментарность и дробление изображения.) В глазах, в лике иконы – весь смысл и покой, молчаливое свидетельство о *другом мире*. Несомненно, Тарковский (как и инок Андрей Рублев) это знал и чувствовал. Но почему тогда мы видим такой драматичный финал?

Этот вопрос заставляет обратиться к тому, что было задумано

¹⁶ Флоренский П. Иконостас. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 52.

Тарковским изначально. Об этом косвенно свидетельствует письмо отца режиссера, Арсения Тарковского, черновик которого приводит в книге своих воспоминаний сестра режиссера, Марина Арсеньевна. В этом письме довольно жестко критикуется сценарий будущего фильма именно с точки зрения несоответствия сценарных деталей реальному бытованию *религиозно определяемой* жизни людей (прежде всего монахов) XIV-XV веков. Вот характерные отрывки из этого послания:

«...Беглые монахи – преступники (и довольно тягостное это преступление); побег из монастыря – все же редкость. Вообще соблазн и его власть были несомненно меньше, чем ты хочешь изобразить, идея религиозная – более сильна. Раскалывание икон – недостоверно, потому что в келье не могло скопиться множество икон (живопись служила религиозной потребности, иконы расходились сразу же); икона не только картина, но образ святых или Бога, прежде всего, и уже не собственность художника...

Кинематографическая фиоритура (исключительное поведение объектива) центрируется на периферии, на украшениях, а не на основном (сюжет, характер).

Исключительность личности Рублева у вас – вне религиозной идеи (художественно противопоставлено ей в сценарии), тогда как эта исключительность именно в этой идее. Разлада как основного (у вас) двигателя души у него не могло быть. **Разлад этот – явление 20 века...**¹⁷.

¹⁷ Тарковская М. Осколки зеркала. – М: Вагриус, 2006. С. 256.

Андрей Арсеньевич косвенно ответил на замечания своего отца в письме совершенно другому адресату, некой Екатерине Александровне: «В фильме о Рублеве мне меньше всего хочется совершенно точно восстановить обстоятельства жизни инока Андрея Рублева. Мне хочется выразить страдания и томление духа художника в том виде, как понимаю их я, исходя из времени и проблем, *связанных с нашим временем*. Даже, если бы я задался целью именно восстановить время Андрея и смысл его страдания и обретения, все равно я не смог бы уйти от сегодня...

...Моя цель – найти Андрея и его путь в своих мыслях, в своих страданиях, в своих обстоятельствах, и наоборот. Меньше всего я думаю о каких-то параллелях и намеках. Они недостойны искусства. Речь идет лишь о том (увы!), что я знаю и чувствую. Ибо цель моя – породнить всех духовно одаренных людей посредством своим и (условно!) Андрея...»¹⁸.

Думается, именно эти духовные искания режиссера привели его к созданию столь внутренне парадоксального финала, приводящего зрителя к пониманию позиции автора и размышлениям о самосознании и самоидентификации человека второй половины XX века.

¹⁸ Там же. С. 258.

¹⁹ Фрагмент стенограммы выступления Ф.Т. Ермаша (Председатель Госкино СССР в 1972-1986 гг.) на обсуждении фильма «Зеркало»: «И там, где поют Баха, то это сделано неудачно. Исходя из того, что вся музыка в фильме исходит из религиозной музыки Баха, то это придает картине в целом мистический характер, не по-советски звучит...» // Цит.: Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965 - 1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. – М.: Материк, 1996. С. 50.

Несколько отступая от темы, стоит сказать, что крамольный «отход сознания» некоторых режиссеров советского времени от генеральной линии «выправленного» искусства социалистического реализма чувствовался (и отторгался) чиновниками от такого искусства на интуитивном уровне. Доходило до курьезов, когда, например, из фильма Тарковского «Зеркало» требовали убрать музыку Баха, которая «звучит не по-советски»¹⁹. Возможно, этот «контрапункт сознаний» режиссера и государства и вынудил Тарковского покинуть Родину, и снимать последние свои фильмы на Западе, где никто не упрекал его в том, что в фильме о поисках следов пребывания русского композитора XVIII века в Италии («Ностальгия») звучит древнеяпонская (!) музыка...

Сейчас российский режиссер свободен в своем личностном самостоянии (если, конечно, ему удалось обеспечить финансовую основу своей свободы), однако это не значит, что в творческом отношении ему стало легче. На него давит, с одной стороны, все еще существующая постмодернистская атмосфера «ярмарки интеллектуального тщеславия» и «иронической дистанции», а с другой – груз ожидания от окружающих глубины русского психологического надрыва. Но это же ожидание может впоследствии обернуться обвинениями в «проповедничестве», «достоевщине», «тарковщине» и т.п. Позиция художника-эскаписта («верность самому себе») уже не соответствует духу времени и процессам глобализации актуального искусства. И в этой ситуации звуковое решение фильма может иметь очень важное, если не решающее, значение (прежде всего для самого режиссера) как своего рода «платформы безопасности», будучи выстроенным на которой эстетическое пространство картины (а вместе с ним и творческое «Я» автора) может обеспечить себе логическую цельность и некое философское обоснование.

Метаконтрапункт как отношение «Я – Текст»

Звуковое решение фильма как такая «платформа безопасности» не принципиально зависит от музыкальной феноменологии (внешне-звуковое проявление), но почти всецело – от онтологической основы. Прежде всего режиссером (сознательно или интуитивно) должна быть выработана философская позиция по отношению ко всему своему потенциальному Тексту. Звуковое решение картины, таким образом, становится выражением «философской дистанции» (точнее сказать «локализации») автора по отношению к своему же Тексту. Звук определяет позицию Автора как: Со-участвующего, Со-переживающего, Наблюдающего, Иронизирующего, Играющего, Отстраненного,

Постороннего и т.д. по отношению к «внутренности» кадра. Ясно, что образно-тематический контрапункт и контрапункт как интеллектуальный парадокс соответствуют позиции Автора как Со-участвующего и Со-переживающего. Однако если Автор «выходит» из кадра и становится Наблюдающим, Иронизирующим или Посторонним, то вместе с ним *вся* «звуковая платформа» выносится за рамки *всего* эстетического пространства Текста и становится своего рода «метаконтрапунктом» (по аналогии с остинатным басом в музыкальной полифонии) по отношению ко всей внешне-образной явленности Текста.

Метаконтрапункт онтологически и феноменологически может относиться к различным философским основаниям. Яснее всего, как нам представляется, суть метаконтрапункта можно продемонстрировать на примере кинопроизведений, в которых применяется музыкальный минимализм. Сделаем небольшое пояснение. Как направление в искусстве минимализм возник в художественной культуре США в 1950-60-х гг. и стал известен как *Minimal Art*. В музыкальном искусстве во главе минималистического направления стоял Джон Кейдж, творчество которого противостояло избыточной акустической усложненности музыкального авангарда 1950-х (в первую очередь сериализма). Но минимализм противостоял не только внутренней структурной сложности предшествующих направлений, но и разрушал представление о музыкальной композиции как целом, внутренне завершенном и логически упорядоченном пространстве²⁰. Минимализм наделил сущностным значением (самозначимостью) не только простейший музыкальный элемент – отдельный звук, но даже тишину (самое известное «произведение» Джона Кейджа – «4'33"», когда выходящий на сцену музыкант просиживал у рояля 4 минуты и 33 секунды в тишине, а «музыкой» этого временного пространства становились случайные звуки, производимые аудиторией). То есть минимализм производил тотальное очищение музыки от привнесенных человеком в ее *изначальное бытие* структурных, функциональных и прочих связей и зависимостей. В этом смысле соотнесение музыкального минимализма с философией дзэн-буддизма отнюдь не случайно. В дзэне отсутствуют идеи подчинения, иерархии, развития в европейском понимании этих понятий. Каждый элемент самодостаточен, и в этой самодостаточности тождествен целому, в каждом «минимуме» заключен «максимум» (девиз минимализма: «*Less is more*»). Так же относительны понятия формы (границы ее условны) и времени. В идеале восприятие минималистического произведения приближается к дзэнскому понятию «пустот-

²⁰ Здесь усматривается параллель с хайдеггеровским утверждением «конца метафизики» в философии. – Прим. авт.

ности» – или того, что Джон Кейдж называл «видимым проявлением невидимого Ничто».

В киноискусстве минимализм связан с именами Майкла Наймана (сотрудничество с Питером Гринуэем) и Филипа Гласа (работа с Годфри Реджио и др.). В отечественном киноискусстве идеи минимализма тоже нашли отражение (например, в творчестве композитора Владимира Мартынова). Некоторые исследователи считают первым российским кинопроизведением, отразившим тенденции минимализма, «Девять дней одного года» (1962) Михаила Ромма, в котором закадровая музыка отсутствует вовсе. Однако мы склонны относить эту картину, скорее, к примерам «звукового пуризма», являющегося продолжением изобразительной стилистики «очищенного кадра», а не связанного с философией минимализма. Но вот в случае с новейшим российским кино мы можем уверенно говорить о восприятии автором этой философии и *сознательном* использовании минимализма как звукового метаконтрапункта.

В первых двух картинах Андрея Звягинцева – «**Возвращение**» (2003) и «**Изгнание**» (2007) – мы слышим замечательную музыку Андрея Дергачева и Арво Пярта. По феноменологии ее можно отнести к минимализму, однако в этих картинах режиссер слишком «в кадре» – темы слишком важны и серьезны (культурные архетипы в «Возвращении» и библейская дидактика в «Изгнании» очевидны), чтобы «выходить за кадр» и использовать музыкальный минимализм как «площадку стороннего наблюдателя». Поэтому музыкальный минимализм (если уж называть им то, что звучит с экрана) в этих двух фильмах сведен к почти полному устранению ритма (дискретности) и созданию некоей звуковой «магмы» – бесконечного звучания условного минорного аккорда, чуть колеблемого обертонами, на фоне которого иногда случаются инструментальные или голосовые «пробы» (что-то похожее на начало григорианского хора, буквально один-два звука мужского хора, которые ни во что не развиваются). В большинстве случаев эта звуковая магма «всплывает» в «эпизодах дороги» (в прямом и переносном смысле) – как пребывание сознания в состоянии перехода, перерастания автоматического действия в какой-то осмысленный поступок. Однако звуковая магма не становится устойчивой твердью (например, музыкальной темой). Так же как герои в своих действиях не становятся на какую-либо незыблемую почву – например, христианской морали, – оставаясь лишь в осознании того, что они делают что-то «не так». Интересно, что оба фильма заканчиваются фольклорными мелодиями (скорее всего, записанными в экспедиции «вживую»), территориальное



«Елена» (реж. А. Звягинцев, 2011). Звучит музыка Филипа Гласса

²¹ «Сельские» эпизоды «Изгнания» снимались в Молдавии. – *Прим. авт*

²² Можно заметить лишь один случай пристрастности режиссера: в эпизоде проезда Владимира в машине слышно, как он переключает радиостанции и подолгу задерживается на музыке, которая характеризует его как эстетически высокоразвитую личность – это «Kurtie eleison» из Мессы h-moll Баха и ария «Casta Diva» из оперы «Норма» Беллини в исполнении Марии Каллас. – *Прим. авт.*

и временное происхождение которых трудно определить²¹ (как, впрочем, весьма условны время и пространство этих фильмов в целом), что еще раз говорит нам о важности для режиссера «прасимволики» в его кинопроизведениях.

В любом случае мы еще не можем называть отношение изображения и звука в

первых двух картинах Звягинцева метаконтрапунктом.

Однако в картине «Елена» (2011) режиссер делает существенный шаг по изменению места своего присутствия в картине – соответственно, он выбирает другую звуковую платформу: очень узнаваемую, очень ритмичную (и в силу этого достаточно чувственную), феноменологически космополитичную минималистическую музыку американца Филипа Гласса. На экране мы видим яркие противопоставленные образы (люмпены, олигархи, содержанки и т.д.), которые могли бы быть «озвучены» иллюстративно соответствующим музыкальным материалом. В более сложном подходе мог бы быть применен контрапункт как контраст образов (допустим, классическая музыка как фон для бытовых сцен). Однако Звягинцев идет по другому пути. Не раз режиссер высказывался в интервью, что жанр его картин – «наблюдение», и если в отношении первых двух картин с этим еще можно поспорить, то в случае «Елены» это, похоже, действительно так. Соответственно, философская позиция автора – Наблюдающий. Поэтому он не может «войти» в кадр со своим комментарием происходящего: например, в квартире сына Елены мы не слышим ни «русского шансона», ни «хэви-металла» и пр., то есть всего того, что могло бы потрафить зрителю в ясной звуковой характеристике современного российского люмпена. Режиссер остается на расстоянии близкого, но невидимого наблюдателя по отношению ко всем героям²². Поэтому большинство кадров в картине никак музыкально не оформлены (а тишина у Звягинцева, как и следовало ожидать, жутковата). Режиссер дает самопроявиться происходящему в кадре. Время из реального становится экзистенциальным. Именно в этом смысл надолго зависающих «пустых» кадров, которые так раздражают зрителя (например, первый кадр с долгим показом угла дома главного героя).

Но вдруг 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» музыка Филипа Гласса. Симфоническая энергичная ритмика воспринимается как очень долгое вступление к какой-то мелодии (которая так и не зазвучит). Музыка не изменяет своих ритмико-акустических характеристик и во время приезда Владимира в фитнес-центр, и во время его занятий на велотренажере, и во время его заплыва в бассейне, и в момент внезапно случившегося с ним прямо в воде инфаркта.

Ожидание развития, кульминации, да хоть какого-нибудь осмысленного звукового высказывания обмануто. Музыкальный минимализм выражает лишь *безоценочность* взгляда автора, который видит и фиксирует мир таким, каков он есть, со всей его многоуровневой разделенностью и всеобщей предопределенностью, не вмешиваясь в течение жизни своей оценкой происходящего – но именно в этом и есть суть метаконтрапункта как противопоставленности (*противостояния*) взгляда автора всей преходящей суете грешного мира.

Как ни странно, при кажущейся своей отстраненности и бесчувственности метаконтрапункт является, по сути, одним из способов выражения важнейших тенденций современного искусства – которое, в свою очередь, отражает состояние современного общества (по крайней мере, большей его части). Эти тенденции – распространение толерантности к различным формам атипичного жизнеустройства, приятие многокультурности мира, отсутствие окончательности любых умозаключений, в конце концов – процесс глобализации во всем многообразии его значений²³.

Десятилетия назад Эйзенштейн писал: «Вообще прелесть контрапунктического письма еще и в том, что оно формой своего построения отражает и вновь заставляет пережить самый чудесный этап на путях истории мышления. Это тот этап, когда уже оставлена позади первоначальная стадия недифференцированного сознания. Этап, когда проделана и следующая за ним стадия несводимого разъединения и изоляции каждого отдельного явления мира в себе. <...> Монтажный же контрапункт

²³ Косвенным доказательством тому может служить участие Звягинцева в интернациональных проектах «Город N, я люблю тебя». Фильм «Елена» изначально был английским проектом «Helen». – Прим. авт.

«Елена» (реж. А. Звягинцев, 2011). Звучит музыка Филипа Гласса



как форма кажется перекликающимся с той обаятельной стадией становления сознания, когда преодолены оба предыдущих этапа и разъятая анализом Вселенная вновь воссоздается в единое целое, оживает связями и взаимодействиями отдельных частей и являет восторженному восприятию полноту синтетически воспринимаемого мира»²⁴.

Контрапункт в современном искусстве действительно ведет сознание к синтетическому восприятию мира. Но вот назвать его «восторженным» мы вряд ли сможем... ■

²⁴ Эйзенштейн С.М. Эволюция монтажа. «Гармоничный контрапункт»// Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. – М.: Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2006. Том 2. О строении вещей. С. 397.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Д. Шостакович о времени и о себе. 1926–1975. – М.: Советский композитор, 1980.
2. Козинцев Г.М. *Собрание сочинений в 5 тт.* – Л.: Искусство, 1983.
3. *Краткая литературная энциклопедия.* – М.: Советская Энциклопедия, 1968.
4. Лисса З. *Эстетика киномузыки.* – М.: Музыка, 1970.
5. *Музыкальный энциклопедический словарь.* – М.: Советская Энциклопедия, 1990.
6. Пазолини П.П. *Теорема.* – М.: Ладомир, 2000.
7. Тарковская М.А. *Осколки зеркала.* – М.: Вагриус, 2006.
8. *Философский энциклопедический словарь.* – М.: Советская Энциклопедия, 1989.
9. Флоренский П.А. *Иконостас.* – СПб.: Азбука-классика, 2010.
10. Фомин В.И. *Кино и власть. Советское кино: 1965–1985 годы. Документы, свидетельства, размышления.* – М.: Материк, 1996.
11. Эйзенштейн С.М. *Избранные произведения в 6 тт.* – М.: Искусство, 1968.
12. Эйзенштейн С.М. *Неравнодушная природа.* – М.: Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2006.