



Альфред Шнитке и конец «большого стиля» в российской киномузыке

Ю.В. Михеева

кандидат философских наук

УДК 7.01.

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется идейно-художественная ситуация, сложившаяся в отечественной киномузыке к 1970-м годам. В этом контексте выявляются важнейшие черты творчества Альфреда Шнитке, отразившие переходный этап от образно-тематической доминанты «большого стиля» отечественной киномузыки к более сложным звуковым структурам современной музыки. Наследовав интеллектуально-этические традиции, воспринятые от Шостаковича, Шнитке, тем не менее, привнес в киномузыку новое ощущение реальности, в том числе по-новому осмысливая состояние современного человека. Таким образом, киномузыка Шнитке явилась не только отражением смены парадигмы современного искусства, но и стала формой философской рефлексии на фоне глобальных изменений в мире эпохи постмодернизма. Творчество Шнитке открывает этап «непрямого высказывания» в киномузыке, умножения и преобразования смысла экранного образа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

актуальная киномузыка, авторское кино, полистилистика, художественная парадигма, онтология и феноменология звука

¹ На Западе до сих пор существует разделение профессий «composer» и «Hollywood-composer». – Прим. авт.

С первых лет становления звукового кинематографа как искусства советское кино пошло в области музыкально-го решения фильма своим путем. Киномузыке Голливуда, с ее обольстительно-навязчивой психагогией, и киномузыке Западной Европы, с ее интеллектуально-чувственной сдержанностью, Страна Советов противопоставила идейную энергичность новых композиторов-пассионариев, стерших границы элитарной автономии музыкального искусства¹. Профессионалы высочайшего класса творили теперь для народа. Народ с удовольствием распевал песни из кинофильмов. Режиссер работал в одной связке с композитором, создавая новое искусство без оглядки на прошлое или привычное – как если и не потерявшее ценность для нового времени, то не несущее новую, свежую, молодую энергию. И эта волна всеохватного энтузиазма была на подъеме вплоть до столкновения с другой сильнейшей энергичной волной, захлестнувшей страну в июне 1941-го. Страшная

мощь машины смерти остановила поток безоглядного оптимизма, заставив приглушить звук и осмысленно вслушаться в *музыку слова* («Темная ночь...»).

Слово во многом становится переходной ступенью к новому пониманию взаимоотношения человека с миром. В 50-х песни из кинофильмов зазвучали по-другому, перестав быть *эмоционально-ритмической* частью народного *собрания*, но перейдя в более тонкие, *чувственно-ментальные* сферы межчеловеческого *общения* (представим себе путь от «Широка страна моя родная» до «Опустела без тебя земля...»). Для некоторых, особо тонко чувствующих, композиторов 1950-1960-х (Георгий Свиридов, Эдисон Денисов) *слово* было первоосновой творчества: их музыка выражала личное, *интимное* отношение к звуковому осуществлению логоса (прежде всего в русской классической поэзии) и прокладывала *иной* путь - в стороне от генерального направления советского искусства. К новому восприятию слова пришел в конце своей жизни и Дмитрий Шостакович, написавший несколько глубоко трагических сочинений на основе пронзительной поэзии (Четырнадцатая симфония, написанная на стихи о смерти).

Еще одна особенность «дооттепельного» понимания места и роли музыки в фильме состояла в том, что до появления такого феномена внутрисоветской жизни, как авторское кино, мало кто из режиссеров обращался к бездонной кладовой всемирного музыкального наследия с целью найти в ней материал, созвучный своему творению (если речь, конечно, не шла о биопиках, как «Глинка» или мюзкомедиях типа «Иван Антонович сердится»). А ведь среди режиссеров «старого» поколения были люди с прекрасным музыкальным вкусом и даже консерваторским образованием (как, например, Лев Арнштам, предпочитавший работать с Дмитрием Шостаковичем). Пожалуй, лишь с появлением киноработ Андрея Тарковского мы можем с уверенностью говорить о *событии* пришествия классической западноевропейской музыки в кинопроизведение (недаром один из кинофункционеров упрекнул режиссера в том, что музыка Баха в фильме «Зеркало» звучит «как-то не по-советски»). Этот факт говорит не просто о наднациональном и надвременном культурном горизонте личности режиссера. Здесь новое отношение к музыке и вообще к звуку – один из признаков изменения духа времени, утверждения в мире киноискусства *цельной самодостаточной* Личности, отделяющей себя (часто с потерями в борьбе) от коммунального хозяйства советского кинематографа².

Но в это же время (в начале 1960-х) в кино начинает активно

² В отношении А. Тарковского мы можем говорить об особом случае взаимодействия режиссера с миром звуков. Тонко чувствуя музыку, питая любовь к Баху, Тарковский, тем не менее, считал, что, в сущности, музыка фильму не нужна и в будущем, возможно, музыку вытеснят из фильма «более интересно осмысленные кинематографом шумы». В понимании иной эстетики фильма, видимо, и кроются причины сложных отношений режиссера с композиторами его картин – В. Овчинниковым, Э. Артемьевым. См: Филимонов В.П. Андрей Тарковский: Сны и явь о доме. М.: Молодая гвардия, 2011. С.146 - 147, 159, 201 - 202. – *Прим. авт.*

работать и поколение *по-иному* мыслящих композиторов, каждый из которых не только был конгениален *своему* режиссеру (во многих случаях мы можем говорить о творческих «тандемах»), не только оригинально и точно выполнял поставленную режиссером задачу (иногда уловленную интуитивно), но и двигал вперед актуальное искусство, что требовало уже не только высокого профессионального уровня, но и во многом философского осмысления и углубления художественного пространства картины. И хотя мало кто из них признается в том, что работа в кино была основным местом их творческих терзаний и дерзаний, именно в киномузыке эти *новые* композиторы имели возможность претворять свои музыкальные находки и новации, что было зачастую затруднительно в академической музыкальной среде. В одном ряду с Альфредом Шнитке стоят имена Эдисона Денисова, Софии Губайдулиной, Арво Пярта, Валентина Сильвестрова, Николая Каретникова... Не все из них оставили яркий след именно в киномузыке, но их творческая энергетика, усилие мысли (в том числе в противостоянии идеологическому давлению) выходили за границы академической музыки, открывая *другую реальность, другой способ мышления* в искусстве и другого – *нелинейного, невыправленного* человека. Это было поколение *сущностного прорыва*, после которого, по признанию известного музыканта-философа Владимира Мартынова, композиторы следующих поколений обречены на «изначальную вторичность».

Ситуация 1970-х: новое чувство реальности

Какие же особенности музыкального решения фильма начинали терять актуальность в 1970-х?

В 1970 году была закончена работа над кинофильмом «Король Лир». Эта картина стала последней совместной работой режиссера Григория Козинцева и композитора Дмитрия Шостаковича. Через несколько лет, с уходом из жизни Шостаковича, закончилась целая эпоха мощного философского реализма в русской музыке, когда Человек, распеленавшийся из мягких шелков романтизма, и Мир, отказавшийся от божественного участия, представляли равновеликие, жесткие, разящие силы. Закончилось время для *адекватного восприятия* прямого художественного высказывания, рельефности художественного образа, подвластного исчерпывающей интерпретации, растворилось время уверенности художника в пластичной телесности мира, готового отдаться умелой и трудолюбивой руке Мастера. Шостакович в музыке, как демиург, управлял всеми стихиями, выплавляя из них яркие, пламенеющие образы. Для

³ В заметках Эдисон Денисов писал: «Шостакович мне часто говорил: «Зажился я на этом свете, Эдик». ... И это ощущение очень чувствуется во всех поздних его работах». – Неизвестный Денисов. М: Композитор, 1997. С. 49.

⁴ Шостакович отказывался сочинять музыку на готовые мизансцены. Ему важно было сначала почувствовать «внутреннюю музыкальность драматургии» и выразить изначальный дух трагедии. Музыка должна была появляться, по мысли композитора, только в кульминационных моментах действия и выражать сверхмысл происходящего на экране. – *Прим. авт.*

⁵ Ряд современников Шостаковича обвинял его в конформизме, молчаливом соглашательстве с властью. Но никто не мог упрекнуть его в предательстве – многим людям, подвергшимся репрессиям в годы сталинизма, Шостакович помогал как мог. Творчество Шостаковича гораздо красноречивее его слов. Г. Козинцев в 1954 г. писал: «Шостаковича – поразительного по чистоте и какой-то истинной нравственности не только художника, но и человека – пробовали чернить вечно пьяные, потерявшие стыд и совесть в гонке за успехом и длинным рублем халтурчики»// Цит. по: Г. Козинцев. Время трагедий. – М., 2004. С. 395.

⁶ В музыке, наконец, наша отражение и - основательно утвердилась постхайдеггерианская философская ▶

Шостаковича не было сомнения в своем праве (добытом путем сосредоточенного душевного труда) обрушить на слушателя оглушающее оркестровое fortissimo, не было сомнения в *правде* бесцеремонного выкрика трубы или необходимости шокового провала в тишину после кульминации оркестрового tutti, как не было и фальшивой сентиментальности в отрешенности тишайшего solo печальной флейты. Всё это были образы жизни, понимаемой и принимаемой им в виде страдания и борьбы за высшие человеческие ценности, как бы пафосно это сейчас не звучало.

Музыка к «Королю Лиру» стала выражением зрелости – и одновременно *усталости*³ мысли Шостаковича: образный мир кино был осмыслен и логически переведен им не столько даже в музыкальный образ, сколько в музыкальную речь, *слово* автора⁴. Но недаром последнее веское слово композитора было заключено в двойную защитную оболочку интеллектуального кадра режиссера Козинцева и *надвременного* слова трагедии Шекспира. На самом деле, при всей грандиозности явления Шостаковича как музыканта, причем музыканта-новатора в аспекте *музыкальной феноменологии*, в плане видения глобальных изменений онтологии Человека XX века Шостакович остался в парадигме века девятнадцатого, с его динамичной, трагичной, но внутренне распределенной (определенной) системой отношений в пространстве Я - Мир. Для Шостаковича, свидетеля катастроф XX века, мир все-таки не был перевернут и разорван *в своем существовании*, и не было сомнений, где добро, а где зло⁵. И даже в самых пессимистичных последних произведениях (таких, как Второй виолончельный концерт или Четырнадцатая симфония), при всей обреченности финалов, *трагедия личностного ухода воспринималась как сущностная, онтологическая потеря*.

В 70-х годах XX века уже нельзя было не признать тех колоссальных изменений в мире и искусстве, которые не позволяют более (*после Шостаковича*) российскому композитору оставаться в формальных (философско-системных) рамках классикоромантического канона, не выглядя при этом безнадежным реликтом, невосприимчивым к безжалостному Zeitgeist, или – в лучшем случае – эскапистом, дарящим своим наивным слушателям иллюзию возможной реанимации ушедшего мира классической эстетики⁶. Эта иллюзия, правду сказать, хорошо корреспондирует с такого же рода произведениями *застойного* кинематографа, но и анализировать в ней, по большому счету, нечего, поскольку она лишь дублирует скучное, то есть *не адекватное времени и сознанию* киноповествование. Намного интереснее *другая* музыка, которая ломает привычные рамки психо-

► парадигма «конца метафизики» в значении невозможности существования в современном мыслительном пространстве законченных философских систем, базирующихся на едином предельном основании. – Прим. авт.

логической рецепции и дает сознанию *новый опыт* реальности.

Уже с конца 1950-х, а во многом и с камерных кинокартин военного времени, «увидевших» подлинного человека перед лицом смерти, кинематограф перестал бодро маршировать в ногу и залихватски петь хором. Даже самые популярные (что вовсе не означало тогда попсо-во-примитивные) «песни из фильмов» стали мягки и приватно-приглушенны. Человек учился прислушиваться к незримым токам своей внутренней жизни и тайным знакам присутствия Трансценденции в мире. К 1970-м годам уже довольно резко обозначились (и разошлись) способы *существования* и *со-общения* творческой личности со сложившейся ситуацией в стране. Художник мог выбрать: поступить в услужение (с разной степенью фанатизма) официальной художественной доктрине; начать играть в разного рода игры с целью получения большей свободы (уход в экранизации, комедии, исторические драмы и т.п.) или – пытаться остаться собой и делать актуальное искусство (где-то здесь истоки того, что принято сейчас называть *авторским* кинематографом – в отличие от кинематографа *мастерского*). Соответствующий выбор *по преимуществу* делал и кинокомпозитор (кому-то, как Георгию Свиридову, удавалось держать высокий класс, *оправдывающий классичность*, и в официозе и в экранизациях). Шнитке, как и многие из его поколения, сделал его в пользу третьего варианта.

Но было одно существенное отличие, отрывавшее и даже, можно сказать, возвышавшее Шнитке над его (талантливыми) современниками-композиторами. Шнитке, при всей его гражданской вовлеченности в современность, никогда не была свойственна пространственно-временная и идеологическая ограниченность мышления: его взгляд как бы обнимал весь мир, «перепаханый» двадцатым веком. Его музыка стала выражением *трагического панреализма* в значении понимания *подлинности* и всеобщности происходящего, в плане чуткого улавливания духа времени, в котором Человек не обладает более тем статусом цельной системы, который был несомненен для Шостаковича – и в этом смысле *полистилистика* Шнитке, при всей ее эстетической спорности, гораздо более реалистична (для своего времени), чем академизм предшественников. Шнитке своими будоражащими диссонансами, внезапными цитатами и аллюзиями как будто распахивал форточки в душном концертном зале, куда немедленно врывались звуки улицы и вносили смятение в ряды благородного собрания. Но, с другой стороны, в отличие от последовательных выразителей *внеэтических* идей постмодернизма, Шнитке оставил для себя право скорбеть и *страдать* (доходя в экстаике своего трагического чувства до

⁷ В Четвертом скрипичном концерте солист, дойдя в кульминации до предела физических возможностей звуковой выразительности, начинает отчаянно жестикулировать («cadenza visuale»). – Прим. авт.

звуковой невыразимости⁷⁾ об этом распавшемся человеке, что и составляет благородную сущность трагического – категории, давно отправленной в утиль современным искусством.

Явление Шнитке уникально в поразительном синтезе рафинированно-интеллектуального звука и открытой человеческой (иногда – сверхчеловеческой) эмоции. Обычно композитор, в силу своей внутренней организации, играет на одном каком-то поле: он либо уходит «по ту сторону звука», исследуя онтологические уровни звука-в-себе (Гия Канчели, София Губайдулина, Эдисон Денисов, Эдуард Артемьев, Олег Каравайчук), либо эксплуатирует свой профессионализм в области «слишком человеческого» (Вячеслав Овчинников, Микаэл Таривердиев, Геннадий Гладков, Александр Зацепин, Андрей Петров, Максим Дунаевский). Шнитке, начиная со второй половины 1970-х годов⁸⁾, двигает вперед кинематографическое высказывание, придавая кадру объем и многозначность отражения «мира в капле воды».

⁸⁾ Середина 1970-х отмечена мировоззренческим и творческим кризисом Шнитке, переосмысливавшего свои прежние «авангардные» убеждения и искавшего новый подход к творчеству. – Прим. авт.

⁹⁾ Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: РИК Культура, 1994. С. 61.

От стилизации к метафизике

В начале своей работы в кинематографе (в 1960-х) Шнитке был очень осторожен и *по-хорошему незаметен* в кадре. Это была просто профессиональная и, что немаловажно, доходная работа «на чужом поле». В это время, по жесткой самооценке самого композитора, им было написано много «абсурдной дряни» – бесчисленное количество «духовых маршей, тупых вальсов, побегов, расстрелов, пейзажей»⁹⁾. Но очень скоро к нему пришло осознание невозможности «служить Богу и маммоне», и отношение к работе в кинематографе резко изменилось: «Начала было так: то, что я делаю в кино, не имеет ко мне никакого отношения, а я – вот здесь, в своих собственных сочинениях.

¹⁰⁾ Там же.

Агония» (реж. Э. Климов, 1974-1981)





«Агония» (реж.
Э. Климов, 1974-1981)

Потом я понял, что этот номер не пройдет: я отвечаю за все, что написал... Музыкальный язык должен быть единым, каким он был всегда, он должен быть универсальным»¹⁰. Кинематограф становится «испытательным полигоном» для многих оригинальных идей и потрясающих открытий, обогативших не только множество кинопроизведений, но и «большое творчество» самого Шнитке.

В «Агонии» (1974-1981) Элема Климова Шнитке, можно сказать, опередил сам себя, открыв почти случайно для своего *другого* творчества «золотоносную жилу». Речь идет о функциональном преломлении жанровой (в основном танцевальной) музыки. По сути, Шнитке производит операцию в совершенно постмодернистском духе, лишая привычный объект его утилитарности и вводя его в абсолютно не корреспондирующую с ним среду. Но, в отличие от постмодернистских экзерсисов с предметом и абсолютизации *вещи-в-себе*, Шнитке не лишает объект (в данном случае музыкальную форму) смысла, а динамизирует и мультиплицирует этот смысл. Так, танго в «Агонии», по словам композитора, лишь модный танец времени, в котором разворачиваются события картины. Однако уже в знаменитое *Concerto Grosso №1* (1977) танго из фильма переходит в качественно другом, иронично-инфернально-трагическом смысле, порождая впоследствии целую область интереса композитора – шлягер и банальность как символ зла в искусстве. «Сегодня шлягерность и есть наиболее прямое в искусстве проявление зла. Причем зла в обобщенном смысле...Самое большое зло – паралич индивидуальности, уподобление всех всем... Естественно, что зло должно привлекать. Оно должно быть приятным, соблазнительным, принимать обличье чего-то легко взползающего в душу. Шлягер – хорошая маска всякой чертов-

¹¹ Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. С. 81.

щины, способ влезть в душу. Поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность.»¹¹

Шнитке, думается, все-таки не совсем прав в отношении себя самого. Уже в кинокартинах его идеи находят полноценное воплощение. В «Агонии», например, вальс в параллельном монтаже с хроникой 9 января 1905 г. постепенно превращается в совершенно дикий шабаш аристократии на фоне народной трагедии, и его значение как образа зла здесь совершенно неоспоримо. Вообще, Шнитке довольно часто использует прием постепенного, но быстрого разрастания из изначально спокойной мелодики страшной дисгармоничной звуковой массы, разрешающейся в совершенно уже непереносимый человеческим ухом звуковой кластер. А затем следует не менее шоковый обрыв в пустоту – как в черную дыру смерти (иногда остается еле слышимый звук скрипки или далекий колокольный звон). Этот прием музыкального осмысления темы или образа, конечно, включается в наиболее драматичных эпизодах фильма – например, в сцене безудержного кутежа Распутина в ресторане, и, кроме того, это возможно и органично лишь в эстетике такого неистового режиссера, как Элем Климов. Можно заметить, что похожее обращение с музыкальным материалом мы слышали у Шостаковича. Отличие в том, что у Шостаковича этот прием вписывается в общую стройную систему музыкальной драматургии, долгого и логичного развития музыкального образного *тематизма*, в то время как у Шнитке шок не становится *логически* подготовленной кульминацией, а является *внешне* алогичным, внезапным, абсурдно-трагичным «вторжением» реальности.

Здесь стоит отметить, что именно вальс стал в российском кинематографе наиболее универсальным и популярным средством для музыкального решения самого разного рода художественных задач. Причина этого – в необычайном обаянии его мелодико-ритмической структуры, воздействующей на сознание зрителя почти гипнотическим образом. Достаточно вспомнить вальсы Георгия Свиридова из «Метели», Вячеслава Овчинникова из «Войны и мира», Евгения Доги из картины «Мой ласковый и нежный зверь», Андрея Петрова из «Берегись автомобиля»... Поэтому то, что делает с вальсом Шнитке, производит особенно шоковое впечатление: крушение всей интериоризированной слушателем (нескольких поколений) лирической органики вальса воспринимается как человеческая, *личная* катастрофа.

Однако мы должны видеть существенное различие использования жанровой музыки Шнитке в пространстве трагедии – и



«Восхождение» (реж. Л. Шепитько, 1976)

¹² В одном из интервью А. Митта признался, что источником его изначального представления о музыкальном решении «Сказа...» послужила музыка Нино Рота к фильму Федерико Феллини «8 1/2». – *Прим. авт.*

¹³ Характерную сцену описывает Г. Козинцев: «Мы хотим записать пластинку, посвященную вашему фильму, – позвонили мне с фабрики грампластинок «Мелодия». «Позвольте, – удивился я, – как можно показать труд кинорежиссера вне изображения?...» «Пластинка должна быть такая, чтобы ее ▶

«Восхождение» (реж. Л. Шепитько, 1976)



в пространстве игры (в том числе игры интеллектуальной). Например, в «Сказе про то, как царь Петр арапа женил» (1976, реж. Александр Митта) только за несколько первых минут фильма музыка переходит из лирической сказительности русской баллады – в ритм современной эстрады, из тонкой аллюзии на Вивальди – в карикатуру на прусский марш¹². И здесь не надо искать никакого

другого смысла, кроме изящного представления Homo ludens. Недаром в музыкальные издательства, озабоченные доступностью для широких масс современной музыки¹³, в 1970-80-х попали лишь танцевальные отрывки из музыки Шнитке для более или менее «комедийных» фильмов: чарльстон из «Похождений зубного врача», менуэт и гавот из «Сказа про то, как царь Петр арапа женил», галоп из «Мертвых душ». Музыку же из «**Маленьких трагедий**» (1980, реж. Михаил Швейцер), «**Восхождения**» (1976, реж. Лариса Шепитько), «**Прощания**» (1982, реж. Элем Климов) нельзя было представить как отдельный концертный номер. В этих фильмах важно *актуальное эстетическое переживание*, вхождение в особое состояние сознания, рождающееся из соединения кадра и звука, из их совместного *движения*. В «Маленьких трагедиях», например, совершенно непередаваемо вне этого синтеза ощущение трагической и вневременной *па-радоксальности* (абсурдности?) мира, которое создает дуэт *клавесина и саксофона* в сцене Пира во время чумы. В финале трагические голоса скрипок и колоколов растворяются в еловимых танцевальных звуках, доносящихся как будто из другого – бывшего ли? грядущего? – мира.

В «Восхождении» и «Прощании» – двух трагических фильмах супругов Ларисы Шепитько и Элема Климова – Шнитке достигает, пожалуй, наиболее сильного воздействия музыки в пространстве кадра при помощи минимальных выразительных средств. В качестве музыкального инструментария он оставляет практически только три тембра: *человеческий голос, труба, колокол*. Но главное: в соединении с экранным действием эти тембры превосходят свою музыкальную функ-



«Восхождение» (реж. Л. Шепитко, 1976)

► можно было видеть ушами», - ответил редактор «Мелодии». Разговор Лира, Глостера и редактора// Цит. по: Г. Козинцев. Время трагедий. С. 310.

¹⁴ Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М.: Деловая Лига, 1993. С. 89.

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... В «Прощании», когда люди, погубившие (затопившие ради строительства новой ГЭС) свою родную деревню, плывут в лодке, пытаясь найти путь в непроглядном тумане, и кричат в пустоту: «Матёра!», режиссер вообще снимает звук, и человеческий голос становится *немым криком* несчастного Дитя, призывающего погибшую Мать. А сгоревшее, но не срубленное огромное Древо, бывшее некогда вековым символом *связи* Земли и Неба (*корни и крона*), прорастает вновь сквозь этот туман (камера движется снизу вверх), обрастая, как живой листвой, звучанием *хора, трубы и колокола*.

В своих лучших киноработах, как и в лучших оригинальных композициях, Шнитке достигает изоморфизма композиторского и зрительского восприятия создаваемого эстетического пространства: «Когда вы пишете произведение, вы выстраиваете целый мир, в котором проявятся два начала – вы сам и то внешнее, что с вами сосуществует. <...> Я просто строю сочинение, в котором обязан создать некое пространство, ту разноплановость, которая должна ощущаться слушателем как индивидуальное и одновременно всеобщее...»¹⁴.

Время Других

Почему мы полагаем, что с фактическим уходом Шнитке в 1980-х из кино кончается «*большой стиль*» в отечественной киномузыке? Несомненно, что и после него в кинематографе работали и продолжают работать композиторы с *большой буквы*. Но неповторимость Шнитке в том, что он мыслил не только «по

горизонтали», отличаясь необычайной отзывчивостью на вызовы времени, но и выстроил поразительную «вертикаль» звука, призвав человека поднять голову к Небу. Скорбя о распавшемся человеке XX века, он все же не оставлял надежды найти то подлинное, общечеловеческое начало, тот *первозвук*, услышав который *в себе*, человек возродится. Возможно, во многом Шнитке был идеалистом, если не сказать утопистом (чего сто́ит хотя бы идея его Четвертой симфонии, в которой он сделал попытку объединения четырех религий), но он оставил светлый образ Личности в искусстве, для которой связь Человек-Мир-Бог была не только темой в искусстве, но и *линией жизни*.

Музыка конца 1970-х - начала 1980-х отразила общее изменение ситуации в идейно-художественном пространстве, которую можно смело назвать сменой художественной парадигмы. Стала очевидной ситуация *исчерпанности* роли художественного текста (в том числе музыкальной формы) как завершенного смыслового выражения, исчерпались возможности вообще *прямого высказывания*. Если в 1950-1960-х сильнейшее напряжение *авангардной* композиторской мысли выразилось в тотальном взломе гармонии (господство диссонанса и атональности, в отличие от *внешне* схожей практики в 1920-1930-х, уже не есть локальный умственный эксперимент, но отражение всеобщей реальности), то в 1970-х происходит парадоксальный возврат к консонансу и тональности – но это было *кажущееся* возвращение к гармоническому устройству музыкального текста (так сказать, *мнимая гармония*), своеобразное «непротивление злу звуковым насилием», в котором иссякает пассионарная энергия первопроходцев. Появление таких музыкальных течений, как *минимализм* и *неопримитивизм*, означало переход в новое состояние сознания. Интеллектуализм медитативных микроизменений звука был не понят и не принят предыдущим поколением композиторов¹⁵, однако он (среди ряда других культурных факторов) проложил путь музыке новейшего времени, отличительная черта которой – вхождение в процесс глобализации художественного пространства, стирающей не только границы музыки как отдельного вида пространственно, временно и социально детерминированного искусства, но даже нивелирующей роль автора-композитора в этом процессе.

Отличительной чертой звукового решения *авторского* фильма с конца 80-х становится его энергетически-ритмическая основа как отражение ускоряющегося движения жизненных потоков. Постепенно уходит мелодика как таковая вместе с поэтической составляющей (т.е. прямое высказывание)¹⁶. В *актуальном* кинематографе, начиная с конца 1980-х, практически

¹⁵ Э. Денисов писал: «Позиция всех «новейших течений – негативная (минимализм, новый псевдоромантизм и т.п.), а все настоящие художники имели позицию в искусстве». Главную негативную тенденцию Денисов видел как желание «новых композиторов» идти по облегченному пути в творчестве, в то время как, по его мнению, настоящее искусство возникает только при «перенапряжении и огромной внутренней сосредоточенности»// См.: Неизвестный Денисов. - М.: Композитор, 1997. С. 55, 59.

¹⁶ В данном случае речь не идет о герметичных жанровых киноформах и телесериалах, до сих успешно эксплуатирующих сенсуализм мелодического сопровождения образительного ряда. – *Прим. авт.*

не встречается *человеческий голос как внятное образно-речевое высказывание*, от него остается лишь тембр, задача которого – ввести в особое состояние сознания. Все больше режиссеров вообще отказываются от оригинальной музыки для фильма, предпочитая звуковой «пуризм» (за исключением внутрикадровых звуков и шумов), более честный по отношению к современной изобразительной стилистике.

После перестройки заканчивается период трансцендирования *собственно звука* в кинематографе (снимается тема онтологии звука). Этот факт, по большому счету, связан с распадом общественной системы, с тотальным вхождением в постмодернистскую парадигму плюралистического мышления; с ускорением времени, с возрастанием индивидуализма и консюмеризма – с одновременным снижением ценности (коммерческой невостребованности) уникальной *Личности-для-бытия* в обществе. Отсюда в киномузыке – возрастание роли игры и импровизации, спонтанных состояний сознания, умирание классических законченных форм (композиций), особая значимость ритма, оригинального тембра, экзотических ладов. Но, при всей кажущейся пессимистичности данного резюме, есть одна очень важная и обнадеживающая тенденция, которую мы не можем не отметить. Возможно, в XXI веке, времени активного развития актуального искусства в направлении синэстетики, мы столкнемся с ситуацией, когда *кинематограф будет более нужен музыке, чем музыка – кинематографу* (новейшие эксперименты со звуковым оформлением старых немых фильмов не призваны «оживить» эти картины, но являются новым *по существу* синэстетическим явлением современного искусства). И утрата ценности одной, уникальной *Личности-для-бытия* может привести к возрастанию другого явления – *Личности-в-мире-Других*.

Но это будет уже *совсем другая музыка*. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ивашкин А.В. *Беседы с Альфредом Шнитке*. – М.: РИК Культура, 1994.
2. Козинцев Г. *Время трагедий*. – М. 2004.
3. *Неизвестный Денисов*. – М: Композитор, 1997.
4. Филимонов В.П. *Андрей Тарковский: Сны и явь о доме*. – М.: Молодая гвардия, 2011.
5. Шульгин Д.И. *Годы неизвестности Альфреда Шнитке*. – М.: Деловая Лига, 1993.