

Наталья Кононенко

Звуковые метафоры культурных пространств в фильмах А. Тарковского и А. Сокурова

На протяжении последних десятилетий XX века развитие информационных технологий постепенно сделало доступным практически весь звуковой генофонд планеты. Тиражирование, распространение локальных культурных практик явило для кинематографического освоения множество неизведанных звуковых миров. В результате взаимодействие культурных ареалов в рамках художественного пространства фильма стало одной из центральных тем кинематографического звукотворчества.

В этом смысле задаваемый А. Тарковским еще в конце 1970-х поиск преобразующего взаимодействия западной и восточной традиций, «слияние духа двух культур», выразившееся в технологической метафоре сочинения ««восточной» музыки, сделанной «западными» руками» (Петров 1996)¹, – идеи мастера, связанные с увлечением дзенской парадигмой и воплотившиеся в ряде знаменательных фонограмм Э. Артемьева, становятся исходной точкой размышления многих авторов.

Обратимся к истории возникновения ««восточной» музыки, сделанной «западными» руками».

В период постановки Сталкера (1979) Тарковского занимает вопрос возможности интеграции культур Востока и Запада. Весомое место в новом творческом методе занимает дзенская психология творчества, существование которой заключается в отключении механизма «понятийного» мышле-

1 Так Тарковский определяет задачу композитора Э. Артемьева. См. Петров 1996.

ния. Кроме того, режиссером, вероятно, усваивается и традиционно понимаемая как восточная идея отождествления музыки реальной (*musica instrumentalis*) и метафизической (*musica mundana*). Ведь согласно дальневосточным мистическим учениям звук является особым способом сотворения Вселенной. В итоге рождается электроакустическая композиция Э. Артемьева, где внутри созданного композитором звукового пространства сосуществуют типичная западноевропейская мелодия XIV века PULCHERRIMA ROSA («Прекрасная роза») и азербайджанский «грустный» мугам Баяты-Шираз.

Объединение западной и восточной составляющих выдвигалось Тарковским как главная звуко-музыкальная задача фильма. Соответственно, главной технической проблемой в создании композиции стало достижение высокой степени интеграции двух тембров. Возникшее в результате долгих поисков звуковое пространство явило собой оригинальный вариант воплощения идеи ансамблевости, близкий бытующему в индийской традиционной культуре. При этом традиционно-локальном способе музицирования *вина*, как правило, тянет один бесконечный звук, поверх которого разворачиваются воспроизводимые на *ситаре* музыкальные события.² Похожий эффект континуальности звучания был достигнут композитором при помощи электроакустического моделирования физического пространства такой оригинальной конфигурации, которая бы позволила слиться спектрам восточного (тар) и западного (блок-флейта) инструментов.³ В результате возник некий суммарный «образ» сплетающихся тембров, мелодическое интонирование заменилось темброинтонированием, при котором оригинальные мелодические источники значительно трансформировались, как бы «уйдя внутрь», перейдя на спектральный уровень звуковой материи (флейтовые звучания были промодулированы различными способами, тар – дан в пониженной скорости, с вкраплениями звуковых отражений).⁴

Драматургия чередования музыкальных фрагментов Зоны в Сталкере фиксирует постепенный процесс интеграции восточной и западной составляющих. Кульминацией становится трехминутный план проезда камеры над водной гладью и патинированными фактурами («следами» жизни некоей ушедшей цивилизации), моделирующий процесс дзенской

2 Типичное для индийского ансамблевого музицирования сочетание тембров *ситара* и *вины*, по словам Э. Артемьева, было сознательно взято за основу акустических поисков в данном эпизоде.

3 На Сталкере Э. Артемьев использовал уникальные для того времени особенности синтезатора Synthi-100 – его коммутационное поле, позволяющее вариабельно объединять тембры и получать таким способом качественно новые звучания.

4 Тем не менее, после всех видоизменений и трансформаций оригинальные темы флейты и тара продолжают узнаваться на слух. Это говорит о том, что цель трансформирования заключалась не в окончательном «стирании» различий между традициями, а, скорее, в достижении архетипической адекватности звучания воплощаемому типу мышления.

медитации на визуальном объекте. Именно на протяжении этого плана звуковой слой картины фиксирует достижение желаемой цели: западный материал обнаруживает способность к квази-восточному медитативно-концентрирующему воздействию. Такое объединение принципов, вероятно, и символизирует новый способ духовного самоосознания, столь востребованный, по мнению режиссера, в современной европейской культуре.

Идеи, возникшие в кинематографе Тарковского в 1970-е годы, в 1980–90-е все больше рифмуются с постклассической историософской парадигмой, ключевым моментом которой является осознание нелинейности исторического процесса и осмысление его с позиции индивидуального видения. Объединение одновременных историко-культурных феноменов внутри многослойного культурного пространства новой картины мира, формирование альтернативной исторической модели закономерно провоцируют полифоническую организацию звуковой дорожки фильма. При этом новое метакультурное слышание предполагает обособленное существование каждого из локальных акустических миров, исключающее их трансформацию внутри сознания художника. Индивидуальная композиторская технология уступает место историко-культурному философствованию в звуках, технически воплощаемому в звукорежиссуре.

Но если Тарковский продолжает исследовать проблему в рамках постклассического осознания нравственного пути европейского индивидуума, в контексте сюжета эволюционного духовного роста и мучительного *преломления* сознания на границе миров (в момент онтологического сдвига, трансформации художественного Универсума), то в фильмах Сокурова эта же тема разрешается в рамках новой *постсубъективистской* эстетики, в контексте которой взаимоотношения разных культур не передают индивидуальное авторское слышание, музыкальные традиции становятся автономными элементами, *созвучающими* внутри глобального растворяющего контекста.

На примере стратегий двух представителей авторского кинематографа оказываются сопоставленными ключевые универсалии звукового формотворчества – процессуальность (в основе которой – динамика смены, «преодоления» одного звучания другим) и архитектурность (предполагающая единовременное осмысление элементов звукового пространства) – противопоставление, восходящее к ландшафтно обусловленной антиномии временных и пространственных, динамических и статических звуковых практик, и в пределе – к античной паре *musica humana* (музыка человеческой души) и *musica mundana* (музыка Космоса).

В творчестве обоих мастеров тема соотношения Востока и Запада не ограничивается чисто географическим измерением, но оказывается вписанной в проблему поиска универсальных онтологических начал, отвечает актуальным дихотомиям современного/архаического, цивилизованного/примитивного, искусственного/естественного. Оттого мифология *звучащего мира* оказывается направленной на реализацию *эдемической* идеи, связанной с ностальгией по утерянной бытийной и культурной целостности, «райскому началу времен», некогда названному М. Элиаде «онтологической ностальгией» (1994, 70). Не случайно в названии первой заграничной картины Тарковского фигурирует само понятие *ностальгии*, а в творчестве Сокурова одной из жанровых констант становится ностальгический жанр *элегии*.

Более того, можно говорить о ностальгической мифоморфности и самих художественных миров Тарковского и Сокурова. В случае обоих творческих биографий мы имеем дело с последовательно выстраиваемыми метатекстами – сериями кинокартин, объединяющихся особой мотивной монолитностью и структурной изоморфностью.

В условиях кинематографического жанра явление мифотворчества предполагает особый, близкий архаическому, способ трансляции картины мира. Один из классических признаков мифологического мироздания, по выражению Ольги Осадчей: взаимодействие разных уровней структуры «благодаря способности элементов к топологическому скольжению (на низыванию, подмене, свертыванию и развертыванию)» (Осадчая 2004, 23); *медиативный* механизм, заключающийся в преодолении противоположностей «не напрямую, а обходным маневром, путем последовательного логического ускользания от противоречий» (Осадчая 2004, 21). Такой тип выстраивания художественного целого предполагает мышление целостным организмом фильма как единым аудиовизуальным макрокосмом.

Звуковая составляющая этого макрокосма также конструируется как модель мироздания. Фильмы Тарковского и Сокурова отличаются наличием звуковых пространств особой конфигурации и семантической плотности. По-разному выстраивая взаимоотношения уровней внутри такого макрокосма, кинорежиссеры уподобляются авторам музыкальных метакомпозиций XX–XXI веков, создающим историко-культурные *акустические модели-мифы* (таковы индивидуальные музыкально-исторические концепции А. Шнитке, Л. Берио, В. Сильвестрова и др.).

В метафильме А. Тарковского мы наблюдаем эволюционирующую тенденцию к взаимопроницаемости звуковых слоев. Особая структура культурного Универсума складывается под влиянием различных источников, развивающих идею изоморфности уровней художественного целого. Это вос-

точная, трансценденталистская (Г. Торо)⁵, романтическая (Э. Т. А. Гофман)⁶, теософская (Р. Штайнер)⁷ традиции.

Идея интегративности на протяжении метафильма постепенно доводится мастером до уровня межэтнических обобщений. Через поиск единого звукового зерна выявляется общность структурных основ музыкальных высказываний разных национальных традиций и исторических типов творческого самовыражения человека. Культурное метапространство Тарковского включает в себя так называемую эпоху Нового времени: музыку барокко (И. С. Бах, Г. Перселл и Дж. Перголези), классицизма (Л. Бетховен) и романтизма (Дж. Верди, Р. Вагнер), а также самые разнообразные, как восточные, так и западные, архаические традиции – китайскую, японскую, русскую, шведскую, итальянскую.

В поздних картинах, в условиях звукорежиссерского оформления фонограммы без участия композитора, для сведения в единую структуру звуковых импульсов различного культурного происхождения режиссер применяет метод их полифонического наложения.

Так в OFFRET (1986 – «Жертвоприношении») самый яркий архаико-мифотворческий момент приходится на predetermined сюжетом временную точку, в которой происходит трансформация мира. Речь идет о ночной поездке Александра к Марии. И, как нередко бывает у Тарковского, это сновидческий эпизод. Точнее – самая концентрированная часть фильма-сновидения, после которой в сознании зрителя активно начинает работать музыкально-мифологический процесс «преодоления времени» посредством уничтожения его необратимости (Леви-Строс 1999, 1, 24) (драматургия заставляет *post factum* «прокручивать» события в поисках отправной точки сновидения, приписывая ее самым разным эпизодам фильма).

Здесь в общем мифотворческом горниле сплавляются две архаические традиции – шведские пастушеские голосовые зазывания (*locklåtar*) и японская дзенская флейтовая суггестия. Оба звуковых фрагмента, сплетающиеся в сновидческой сцене, по своему культурно-историческому предназначению стоят вне сферы чисто эстетического применения и тесно связаны

5 Тарковским подробно прорабатывается книга американского трансценденталиста Thoreau (Г. Торо) WALDEN; OR, LIFE IN THE WOODS («Уолден, или Жизнь в лесу»), в которой развиваются идеи архетипической изоморфности всего видимого мира структуре древесного листа и универсальной непрерывности акустического пространства.

6 Через Э. Т. А. Гофмана происходит впитывание романтической концепции резонирующих звуковых миров (в 1975 г. Тарковским был написан сценарий Гофманиана по мотивам биографии и сочинений писателя и композитора).

7 В период пребывания зимой 1984–1985 г. в антропософской клинике Тарковский разрабатывает идею кинематографической постановки о Р. Штайнере. Под влиянием теории немецкого философа-мистика в культурно-творческой концепции Тарковского явно возрастает уровень доверия органически-природному началу.

с областью сакрального. В первом случае звук является способом установления контакта с природными силами, во втором – служит объектом медитации, точкой слияния человеческого сознания со всем физическим миром. Обе традиции вводят в фильм Тарковского контексты их подлинного функционирования, так как представляют собой редкие записи с мест непосредственного бытования: шведский GETLOCK VID MORGONLÖSNING (буквально «зазывание коз на рассвете») в исполнении Tjugmyr Maria Larsson является записью с пастбища в районе Даларны и Харьедалена; японская пьеса NEZASA NO SHIRABE («Интродукция в стиле Nezasa») представляет собой суйдзенскую медитацию монаха Watazumi Doso Roshi, записанную в японском монастыре.

Соприкосновение двух традиций возникает уже в результате особых свойств звуковой материи – тембровой трансформационности и неуловимости.

Вокальная техника шведских выкриков сформировалась вследствие вытеснения идентичной по функции локальной инструментальной традиции. В результате имитации звучания духового музыкального инструмента (лура или рога) особенностями *валльвисы* стали минимальная словесно-текстовая основа (варьируемая в зависимости от кличек животных) и прием быстрой смены характера интонирования. Стиль же игры на традиционной бамбуковой флейте восходит к дзенскому архетипу позывания колокольчика блаженного Пуко⁸ и также предполагает тембровую вариабельность и многослойность, объединение шумовых и собственно музыкальных (в привычном понимании) структур. Здесь равнозначны и взаимонеразличимы микроизмерение неуловимой спектральной жизни одного тона и макроизмерение, охватывающее весь слышимый человеческим ухом диапазон звучаний (и то, и другое воспринимается на слух вариабельно, в виде различных призвуков, шорохов, шелестов).

Использование Тарковским звуковой медитации Watazumi еще более усиливает этот аспект: звучание флейты мастера отличается уникальными тембровыми конфигурациями, что связано с особой техникой дыхания и самим процессом конструирования инструмента (Watazumi не подвергает свои *сякухати* искусственной обработке, чтобы не нарушить живой связи с природой и мирозданием).

Таким образом, важным оказывается использование именно аутентичных в тембровом отношении звучаний.

Возвращаясь к сопоставлению двух архаических традиций, заметим еще один важный объединяющий их принцип – вариантное нанизывание попевок-зерен, каждое из которых уже несет в себе смысловую сакральную структуру. В пастушьих выкриках – это оппозиция, сопоставляющая

8 См. об этом: Sanford (1977, 416) и Есипова (2001, 161).

напевный крик-обращение в низком грудном регистре и импровизационное скольжение – в верхнем «головном» (резкий перепад внутри диапазона человеческого голоса здесь знаменует проникновение в пограничные человеческого сознанию сферы). В пьесах для сякухати звуковое зерно, как правило, выполняет направляющую для сознания медитирующего сякухатиста функцию. Его развитие строится как процесс звуковой самоорганизации. Основой этого процесса обычно становится ритмическое диминуирование (сокращение), создающее у сякухатиста ощущение гармонизации ментального и физического состояний.

Суммирование таких архаических способов воздействия на сознание и мир оказывается индивидуальным мифотворческим процессом, объединяющим «западную» фазу расширения границ человеческого сознания и «восточную» – нацеленную уже на сам процесс трансформирования мира.

Аудиовизуальная структура сна Александра также отвечает подобной бинарности. Идея двойственности пронизывает сон на тематическом уровне – Александру снятся и перетекают друг в друга Мария и Аделаида, на синтаксическом же она воплощается в чередовании пар кадров разной степени субъективности по отношению к Александру: чередуются полусубъективные изображения (где персонаж в кадре) и полностью субъективные (сновидческие планы).

Итогом становится дзенская, трансформирующая фаза. Видение перекрестка с хаотически разбегающимися людьми концентрирует в себе ключевые события сна (и фильма). Как и в упоминавшемся плане из *Сталкера*, панорама по монохромному рисунку искусственно сконструированной руины (арка, окруженная двумя симметрично расположенными лестницами) создает эффект медитации на визуальном объекте. На протяжении этого плана в фильме происходит ряд преобразующих его реальность событий. Кульминационный момент испытываемой Александром эмоции страха в речевом слое фонограммы выражается в усилении судорожных рыданий и заикания. Визуальная кульминация связана с панорамой по зеркалу, на поверхности которого последовательно появляются отражение стен домов, пятна крови и Малыш, лежащий лицом вниз на фоне запрокинутого (по-дзенски *Пустого*) неба (илл. 1a, 1b, 1c).



Илл. 1a



Илл. 1b



Илл. 1c

Композиционное уравнивание головы мальчика в центре движущегося кадра синхронизируется с моментом мелодического совпадения мотивных кульминаций звуковых линий пастушьих выкриков и флейтовой медитации. Интонационное отождествление оказывается сопряженным со знаковой мелодической формулой – репрезентантом звука колокольчика блаженного Пуко, воплощающим дзенский концепт *Пустого Неба* (два восходящих тона выражают удар колокола, последующее ниспадающее завершение – его затухание). Вероятно, не случайно за несколько мгновений до описанного события в фонограмме возникает звук, похожий на звучание колокольчика, впоследствии трансформирующийся в стук ложки о стенки стакана. Параллельно происходит замещение увещаний Марии репликами Аделаиды, успокаивающей спящего Александра. В точке удвоенного звучания происходит, таким образом, пересечение разных фаз сознания Александра, равносильное, в некотором смысле, встрече с самим собой. При этом кульминационная стадия отчаяния и расслоения сознания совпадает с начальным моментом восстановления его утраченной целостности. Минутный план реализует самую концентрированную фазу ритуальной трансформации, преодолевая, как это и свойственно мифологическим структурам, последовательное движение фабулы фильма.

Таким образом, мелодическое *слияние-отождествление* звуковых фрагментов в момент их полифонического наслоения акцентирует интонационный архетип сакрального интонирования.

В связи с количественным преобладанием во второй половине фильма японских звучаний и вся унифицируемая фоносфера фильма вовлекается в реализацию дзенских законов. Принцип *дзё-ха-кю*⁹ создает в фильме звуковую пульсацию-ускорение, воплощающую ритуальное преобразование мира. Фильм заканчивается самоидентификацией персонажа, возникает искомое состояние *фу-ни* – «не два».

Драматургия перетекания-превращения выкриков во флейтовый ритуальный наигрыш отражает путь, предлагаемый Тарковским европейскому сознанию: через обращение к подсознательному, природному началу – к духовной самодисциплине.

Рассмотренная особенность *звуковой* модели культурного универсума Тарковского, а именно – тенденция к плавному перетеканию между разными звуковыми планами – отсылает нас к культурному космосу музыкальных сочинений, написанных в парадигме так называемой *симбиотической полистилистики*, где контрастные элементы сближаются за счет стили-

9 *Дзё-ха-кю* (яп. 序破急, Jo-ha-kyū – «введение – перелом – ускорение») – композиционный архетип, зародившийся в музыке *гагаку* и последовательно разработанный в театральной традиции *Но* (Зеами). Широко используется во всех формах японского традиционного искусства.

стических *модуляций*. Этот чрезвычайно обширный исторический пласт включает явления от поздних циклических произведений Д. Шостаковича до медитативных концепций «четных» симфоний А. Шнитке и «неоромантических» опусов В. Сильвестрова. Постепенное же сведение всей звуковой ткани метафильма к единому акустическому знаменателю, наделенному архетипическим смыслом, сближает звуковые сюжеты фильмов мастера с уникальными музыкально-смысловыми конфигурациями произведений А. Шнитке, развивающими парадоксальную идею *интонационного родства взаимоисключающих тем*.¹⁰ Более того, у этих двух художников сходны и свойства избираемых звуковых праэлементов. Последние, как правило, основываются на психоакустических феноменах, включают компонент естественно-природной семантики, что создает общую экологическую направленность культурного мифа. Так у Тарковского акустическим праэлементом становится звон – категория, исторически объединяющая музыкальное искусство с областью философских штудий, а также – восточный и западный типы мистических практик.¹¹ У Шнитке же одним из факторов объединения музыкальных тем выступает их происхождение из такого акустического феномена как обертоновый ряд (например, в Третьей симфонии), что отсылает слух к традиции музыкальных «заставок», сложившейся в немецкой музыке XIX–XX веков и воплощающей единение природы музыкальной и физической (RHEINGOLD [«Золото Рейна»] Р. Вагнера, Седьмая и Четвертая симфонии А. Брукнера, симфоническая поэма Р. Штрауса ALSO SPRACH ZARATHUSTRA [«Так говорил Заратустра»]).

В фильмах А. Сокурова ситуация семантического сопряжения западных и восточных звучаний выглядит несколько по-иному. Однако и здесь, так же как и в картинах Тарковского, чрезвычайно важным оказывается соединение диалога музыкальных культур с визуальной фактурой, фиксирующей *патину* времени.

Нужно заметить, что одной из важнейших идей творчества А. Сокурова становится эстетическая репрезентация самого акта разрушения материи, подверженной воздействию времени – будь то человеческое тело, живописное полотно или культурный ландшафт. Эффект эстетизации деструктивного начала в картинах режиссера возникает благодаря сочетанию пик-

10 По замечанию Е. Чигаревой, это один из главных творческих принципов композитора (Чигарева 2005, 443).

11 Звон как акустический архетип традиционно отождествляется с явлением озвучивания вообще – как физического, так и метафизического. По Шеллингу, звон является «звучанием, которое воспринимается как непрерывность, как непрерывное течение звучания» (Шеллинг 1966, 193).

ториалистских свойств изображения (например, сверхкрупных планов, исследующих зерно фактуры) с разнообразными формами трансформации линейной перспективы (широкоугольной оптикой, «растягиванием» формата кадров, подчеркнута ракурсной съемкой).

Особенно очевидна эта изобразительная тенденция в фильме Робер. Счастливая жизнь (1996). В этой картине руина становится ключевым объектом эстетического исследования. По словам М. Ямпольского глубинный сюжет фильма образует переход «картины-руины» (картины как стареющего физического тела – Н. К.) во «вневременную репрезентацию тленности и предметности *руины внутри оптического пространства картины*» (Ямпольский 2001, 133) – то есть в руину как предмет изображения и ностальгического эстетического переживания.

С другой стороны, аудиовизуальная материя мастера зачастую приобретает черты инсталляции, в которой звуковой компонент создает временную форму статичного визуального представления. Отсюда – полифоничность, *открытость* формы звуковых фрагментов и создаваемая иллюзия спонтанности саморазвития. Ассоциативное поле звука берет на себя в фильмах Сокурова основной удельный вес семантической плотности всего аудиовизуального организма, становится «носителем высшего знания» (Ямпольский 1989, 133).

Характерный прием работы со звуковыми источниками, названный исследователем С. Уваровым «музыкальным туманом» (Уваров 2011, 13), представляется особым кинематографическим преломлением так называемого *слабого стиля* в музыке, что делает звуковую сферу фильмов Сокурова частью современной музыкальной стилистики, осуществляющейся в зоне Post. Так, феномен *постлюдийности*¹² В. Сильвестрова, например, отвечает потребности материального запечатления *звучащего времени* после *бытия* музыки (где понятие музыки часто включает целую музыкальную эпоху, зачастую это XIX век). В произведениях композитора знаменательно взаимодействие текста стилизованного и собственно авторского, растворение первого в последнем, что соответствует современному понятию «новой искренности», подразумевающему постцитатное творчество, в котором из взаимоотношения авторского голоса и цитируемого материала рождается некая «мерцающая эстетика»¹³.

В случае Сокурова постлюдийность подразумевает новое воспроизведение музыки ушедших эпох в условиях трансформации самого акта звучания. В ходе звукорежиссерских манипуляций (либо композиторских аранжировок) в его картинах происходит преобразование замкнутой

12 *Постлюдийность* провозглашается В. Сильвестровым как ключевое свойство собственной стилистики.

13 «Мерцающая эстетика» — выражение Дмитрия Пригова. См.: Эпштейн (2000, 275).

опусной структуры западноевропейской музыки в открытое, сонористически организованное, пространство, в котором звуковая модель обретает новую актуализацию – подобно тому, как феномен руины в оптическом пространстве Робера переходит от воплощения тленности тела картины к идеальной «вневременности» эстетического объекта.

Кроме того музыкальные опыты Сокурова оказываются чрезвычайно созвучными эстетике транссентиментализма, которая, если обратиться к М. Эпштейну, возникает в культуре как итог постмодернистского мирозерцания, «сентиментальность после смерти сентиментальности, прошедшая через все круги карнавала, иронии и черного юмора, чтобы осознать собственную банальность – и принять ее как неизбежность, как источник нового лиризма» (Эпштейн 2000, 277). Исследователь констатирует: «становится ясно, что все «банальные» понятия не просто были отменены, они прошли через глубокую метаморфозу и теперь возвращаются с другой стороны, под знаком «транс»» (ibid., 279). Не случайно тяготение Сокурова к использованию «вторичных» китчевых музыкальных образцов, балансирующих между эмоциональной искренностью и языковой симулятивностью – так называемого *Adagio* Т. Альбини (мистификации Р. Джадзотто), аллюзивной музыки Т. Такемицу, стилизаций А. Сигле, – наряду с новым квазикомпозиторским прочтением романтических опусов М. Глинки, Р. Вагнера, Г. Малера, П. Чайковского, Дж. Верди и Ф. Шопена.

В творчестве Сокурова также обертонирует концепт «постчеловеческой персонологии», изучающей образ человека после постмодерна. Возникают параллели с поисками Григория Тульчинского и Кэтрин Хейлз, констатирующими превращение индивидуума как свободного автономного субъекта в постчеловеческое сообщество.¹⁴ Постсубъективистская тенденция отражается в кинотексте режиссера в ситуации растворения *персонального* начала (а также исторической и географической характеристики) внутри глобализирующегося культурного текста.

Соответственно, в рамках новой культурной картины взаимоотношения музыкальных культур Востока и Запада осмысливаются по-новому – с одной стороны они предстают новым, количественно приумноженным *созвучанием* внутри глобального растворяющего контекста, с другой – в определенном смысле нивелируются в результате коренного переосмысления самих понятий оригинальности и локальности.

Так в фильме *Восточная элегия* (1996) подобная звуковая ситуация становится исходной точкой и знаменует собой момент выпадения из исторического времени. Картина становится метафорой постсубъективистского отношения к мировой культуре, явленного на материале японского локуса. Ностальгические интенции режиссера здесь находят свое оправдание

14 См.: Тульчинский (2002) и Хейлз (2002).

в исторических реалиях. Япония настойчиво привлекает Сокурова угасающей в результате «западного» вторжения архаической культурой. Причем важным фактором такого процесса растворения оказывается степень испытанного в связи с событиями 1945-го года культурного шока, приведшего к «сотрясению самих основ жизни» (Сокуров 2005).

Путешествие на «остров мертвых», который есть мир умирающей японской архаики, представлено как физический и ментальный контакт режиссера-персонажа с рукотворным предкамерным миром, в котором предельно нивелированы субъект-объектные отношения: фигуры отживших людей даны вне резкости, большая часть изображения возникает сквозь дымку, комбинируется с кадрами тумана (илл. 2а, 2б, 2с). По замечанию М. Ямпольского, «мы имеем здесь дело со своего рода психастенической мимикрией» (2001, 138), благодаря которой форма «подменяется постоянным становлением-распадом» (ibid., 145). Более того, поскольку изображение возникает из темноты, в фильме как бы отсутствует автономное предкамерное пространство, художественное пространство «возникает из некой пластической «хоры» вместе с (наполняющими его) телами» (ibid., 142).



Илл. 2а



Илл. 2б



Илл. 2с

Аналогичный эффект непрекращающегося смыслового становления-распада характеризует и звуковой континуум фильма Восточная элегия, включающий около двадцати пяти свободно нанизываемых звуковых компонентов.

Звуковое решение картины предъявляет некий *иероглиф траурной семантики*, объединяющий природно-космическое и национально-географическое измерения культуры.

Единое пространство, подобное пластической «хоре», создается непрерывным звучанием фонограммы ветра. Пение Эола семантически многомерно: транслируя образы вибрирующей Вселенной, метафизического пространства, оно одновременно является ключевым знаком утерянной азбуки природы. К используемым звуковым архетипам также относятся звуки воды, грома, кукушки, насекомых, птиц, звон, в контексте архаических традиций прочитывающиеся как знаки потусторонней реальности.

Японский музыкальный материал представлен все той же дзенской медитацией на сякухати, но на этот раз в варианте стиля new age. В данном случае медитация не становится воплощением индивидуального сакрального действия в его географически локальном варианте, как в случае используемых Тарковским звучаний флейты монаха Watazumi. Здесь мы имеем дело с симптоматичным явлением симуляции черт традиционной музыки: композиция строится на варьировании уже известной нам архетипической интонации – репрезентанта звука колокольчика блаженного Пуко (два восходящих тона и последующее ниспадающее завершение). Этот типовой ход, ставший клише не только для японских, но и для европейских современных концертных пьес для сякухати, намеренно используется в фильме в акустически обобщенном виде, с чрезмерной реверберацией, выводящей общепланетарный контекст стиля new age.

Вторым квазилокальным элементом фонограммы становится японская песня-плач Колыбельная Ицуки. Мелодия носит название в честь одноименного села в префектуре Кумамото. Однако, и здесь важную роль играет историческая контекстуальность. После Второй мировой войны в результате выхода на пластинке именно этого локального варианта напева мелодия приобретает статус японской общенациональной популярной песни.

Европейский пласт звучаний фильма включает, в свою очередь, русскую народную колыбельную Баю-баюшки-баю и ряд фрагментов из академической музыкальной традиции – практически все, за исключением пьес из Времен года Чайковского, несут в себе экстрамузыкальную трагическую семантику. Среди цитируемых опусов – третья песня из Песен об умерших детях Г. Малера, «Св. Цецилия» из Рубенсиады Отмара Нуссио, а также мотив *страдания Вельзунгов* из вступления к Похоронному маршу на смерть Зигфрида из GÖTTERDÄMMERUNG («Заката богов») Р. Вагнера.

Как известно, вагнеровский марш является трагическим итогом, обобщением развития мифологического действия о Нибелунгах, завершающегося искуплением зла в мировой катастрофе. Общепланетарную семантику музыкальной теме Вагнера придает контекст Второй мировой войны – траурная музыка по убитому Зигфриду когда-то была официальной пьесой, сопровождавшей похороны высших чинов гитлеровской армии. Вероятно не случайно тема вступления к маршу становится одним из сквозных мотивов метафильма А. Сокурова. Используемый же в Восточной элегии мотив *страдания вельзунгов* воплощает в себе образ Хаоса как некой *субстанции, мыслящей судьбы мира* – появляясь в туманных кадрах с ветхой японской архитектурной архаикой, он, с одной стороны, способствует соотносению с ней образа Валгаллы, утраченного жилища богов, с другой – участвует в создании аудиовизуальной метафоры германского космогонического мифа.

В итоге гибель цивилизации и жертвоприношение как искупление зла становятся смысловыми подтекстами фильма Сокурова, объединяющими его художественную структуру с универсумом последнего фильма Тарковского.

Таким образом, звуковой мир Восточной элегии демонстрирует воссоздание архаической практики комбинирования хранимых в коллективной памяти звуковых элементов. Возникает ситуация *созвучания* пространств, в которой количество наслаиваемого материала порождает качественно новое целое. Подобные свойства фонограммы фильма, реализуя транссентиментальные интенции автора, в то же время оказываются созвучными одному из ключевых буддистских концептов – идее «всеобщей взаимосвязи явлений прошлого и настоящего, своеобразного клубка кармических линий, представляющих собой наш мир, в котором мы все являемся как гости» (Старожук 2006, 26).

В то же время в акустическом континууме фильма оказывается запечатленным результат встречного движения музыкальных смыслов восточной и западной традиций к общему культурному знаменателю новой эпохи. При этом само наличие географически локальных звучаний не подтверждается их соответствующей киноинтерпретацией: культурно-географическая семантика нивелируется за счет акустических преобразований и контекстуального осмысления. Возникает образ глобального культурного Универсума, в котором оказывается *утраченным* понятие историко-культурной оригинальности.

Итак, упомянутый в начале нашего разговора мифологический медитивный механизм, направленный на преодоление противоположностей, работает у Тарковского и Сокурова по-разному. Оба режиссера развивают принципы, открытые композицией Сталкера. Сам Тарковский развивает модель трансформирующего перехода, модуляции из одного типа мышления в другой. Но если в Сталкере это достигалось путем постепенных тембровых трансформаций, то в ОФФРЕТ («Жертвоприношении») цель достигается мелодическим нанизыванием-перетеканием фрагментов, отображающим тот же процесс на общекультурном уровне. Звуковая мифология картин мастера выражает постклассическую культурную парадигму, в которой утверждение цикличности развития Мироздания происходит с позиций персонифицированного видения истории, ее непосредственного творения, где разновременные историко-культурные феномены осмысливаются полифонично, как параллельные во времени.¹⁵

Сокуров же заимствует принцип моделирования целостного акустического пространства, однако, наполняющие его звуковые фрагменты не испытывают взаимной трансформации – это оказывается излишним в условиях нового контекстуального осмысления. Художественный континуум

15 Об особенностях постклассической культурной парадигмы см.: Трофимцева 2003.

фильмов мастера развивается в рамках стадийно иной, *постсубъективной* культурной ситуации, где понятие культурного шока обретает глобальные масштабы. Диффузность аудиовизуальной структуры Восточной элегии вызывает ассоциации с эпштейновским «прото-миром», стоящим на границе новой культурной парадигмы. «Прото» не предвещает и не предопределяет будущего, но размягчает настоящее, придает любому тексту свойства черновика, незавершенности, сырости, – пишет исследователь. – Будущее выступает как мягкая форма негации, как расплывчатость любого знака, диффузность любого смысла» (Эпштейн 2000, 293). Создавая в такой художественной ситуации иллюзорный японский локус, режиссер предпринимает попытку нового осознания основ мировой культуры, где Восток и Запад оказываются *созвучающими* элементами единого сверхпространства.

СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ФИЛЬМОВ

РОБЕР. СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ. Kurzfilm. Russland, 1996. Regie: Aleksandr Sokurov.
 ВОСТОЧНАЯ ЭЛЕГИЯ. Russland, 1996. Regie: Aleksandr Sokurov.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Есипова (2001), М.: „Музыка Японии в исторических взаимодействиях“, в: Музыкальная академия. 2001, № 2. с. 156–165.
- Леви-Строс (1999), К.: Мифологики. (= Levi-Strauss, Claude: Mythologiques; рус.), т. 1, пер. с фр. М.–СПб: Университетская книга.
- Осадчая (2007), Ольга: „Мифология музыкального текста“, в книге: Миф. Музыка. Обряд. – Москва: Композитор. С. 11–25.
- Петров (1996), А.: „Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский («Музыка в фильме мне не нужна ...»)\“, в: Салон аудио видео, 1996, № 5 [Электронный ресурс: Сайт „Electroshock Records“, 2004. <http://www.electroshock.ru/edward/interview/petrov3/> (11.09.2015)].
- Сокуров (2005), Александр: «Настоящее искусство предполагает узкий круг» (фильм «Солнце») (интервью Дм. Савельева), в: Искусство кино, 2005, № 4 [Электронный ресурс: Сайт „Kinoart.ru“. <http://kinoart.ru/ru/archive/2005/04/n4-article15> (11.09.2015)].

- Старожук (2006), А. Г.: Художественные концепты и проблемы творчества в литературе эпохи Тан: Автореферат диссертации на соискание степени доктора филологических наук. – СПб.
- Трофимцева (2003), С.: Историософские парадигмы: классическая и постклассическая философия истории. Автореф. диссертации на соискание ученой степени канд. философских наук. – Самара.
- Тульчинский (2002), Г.: Постчеловеческая персонология. Новые перспективы свободы и рациональности. – СПб.
- Уваров (2011), С.: Музыкальный мир Александра Сокурова. – Москва: Классика-XXI.
- Чигарева (2005), Е.: Полистилистика, в: Теория современной композиции. – Москва: Музыка. С. 431–449.
- Шеллинг (1966), Ф. В.: Философия искусства (= Schelling, F. W.: *Philosophie der Kunst*; рус.), пер. с нем. П. С. Попова. 496 с. – Москва: Мысль.
- Хейлз (2002), К.: Як ми стали постлюдством. Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформатиці (= Hayles, Katherine: *How we became post-human* [1999]; ukr.) – Киев: Ніка-Центр.
- Элиаде (1994), М.: Священное и мирское (= Eliade, Mircea: *Le sacré et le profane*; рус.), пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – Москва: МГУ.
- Эпштейн (2000), М.: Постмодерн в России. Литература и теория. – Москва.
- Ямпольский (1989), М.: „Восхождение к образу“, в: Литературное обозрение, 1989. № 7.
- Ямпольский (2001), М.: О близком (Очерки немиметического зрения). – Москва: НЛО.
- Sanford (1977), James. H.: *Shakuhachi Zen: the Fukeshu and Komuso*, in: *Monumenta Nipponica*, Vol. 32, 1977, № 4. P. 411–440.