

05.99

95



Альфред Шнитке в параллельном мире



Юлия МИХЕЕВА

Альфред Шнитке, написавший музыку к десяткам фильмов, вовсе не считал ее важной частью своего творчества, скромно уходя в тень сьемочного коллектива. Но именно за киномузыку Шнитке была присуждена первая Государственная премия. В те времена Союз композиторов считал его сочинения, достойными не какой-либо награды, а разве что — порицания. Братья же кинематографисты оценили его работу в мультипликации, и так Шнитке стал лауреатом. В осмеяние своих чиновных коллег, не разглядевших пророка в своем отечестве.

Кино. Кадр. Фильм

Несмотря на десятки кино- и телефильмов, для которых создал музыку Альфред Шнитке, нельзя сказать, что эти его композиции глобально повлияли на кинопроцесс. Музыкальная интеллигентность не позволяла композитору навязывать свое мироощущение чужому творческому дитя. Называя фильмы, музыку к которым писал Шнитке, наталкиваешься на удивленный взгляд: неужели эти великопленные, полные юмора и гротеска характерные мелодии сочинил всемирно известный сложностью и трагизмом своих произведений авангардист? "Похождения зубного врача", "Агония", "Сказ про то, как царь Петр арапа женил", "Маленькие трагедии", "Мертвые души".

Шнитке в кино одновременно узнаваем и неожидан. Для слушателей, однажды потрясенных сочинениями этого композитора, слышим его неповторимый художественный язык в любой созданной им киномузыке. Но совершенство проникновения в иное творческое пространство, слитость с иной идеей заставляет каждый раз поражаться обьёмности его дарования — и открывать его в новом качестве.

Шнитке признавался, что киномузыка помогала ему выживать. Странно было бы рассматривать его собственные пронзительно трагические сочинения как источник мирского благополучия. Небольшой отрывок из интервью, данного Шнитке Д.И.Шульгину:

— Большая часть вашей музыки — это мир огромной внутренней боли, острой драматичности, глубоких конфликтов. Что происходит в образном мире произведений, над которыми вы работаете в настоящее время?

— Сейчас я больше тяготею к спокойной, тихой, равномерной музыке, не достигающей больших напряжений.

— Это связано с изменением окружающей обстановки?

— Нет. Ощущение неустроенности у меня, пожалуй, усилилось еще больше. Мне становится все труднее писать киномузыку — она отнимает очень много времени, не оставляя почти ничего для своей (выделено мной. — Ю.М.) музыки.

— Но у вас, очевидно, выработалась какое-то противодействие?

— Нет. К этому привыкнуть невозможно. Десять лет назад я мог спать меньше и работать практически в любую минуту. Сейчас у меня два дня в неделю уходит на головную боль, а остальное время на киномузыку.

Эти слова были сказаны сорокадвухлетним композитором в 1976 году, когда еще не был написан знаменитый Альтовый концерт, 6-я Симфония и многие другие произведения, потрясшие трагическим открытием о человеке XX века.

Кино было параллельным миром, с которым довольно рано соприкоснулось творчество Шнитке. Но музыка композитора вошла не в кино как абстрактно-целое и не в кадр как максимально-конкретное, а в фильм как пространство-завершенное. Эстетическая форма-пространство фильма инициировала создание композитором причастного только ей звукового мира.

"Когда вы пишете произведение, вы выстраиваете целый мир, в котором проявляются 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". Слова, сказанные по поводу своего творчества, можно было бы применить и к киномузыке Шнитке, поскольку они являются одним из творческих принципов композитора.

Слушателей-неофитов поражает смешение у Шнитке, всевозможных стилей и жанров — то, что получило название метода полистилистики. Рядом с цитатами (или квазичитатами) из барочной музыки можно услышать простенький вальсок, после джазовой импровизации — неоклассический фрагмент. Композитор говорил, что эти образы — не он сам, но образы мира его произведения, которые обязаны появиться в выстроенном эстетическом пространстве в силу логики развития его внутренних

смыслов. Но все образы соединяет то "нечто большее", что создает феномен Шнитке, мгновенно узнающийся в диссонантной трагичности авторского голоса — квинтэссенции его художественного языка.

Встраиваясь в иное художественное пространство, со своей логикой и приемами построения, выразительными средствами и строем бытия, музыка отказывается от самостоятельности, впадая в художественную ткань фильма. Процессуальный характер фильма роднит его с музыкой. Образный строй фильма кристаллизуется в сознании композитора в особую данность длящегося состояния сознания, которая возвращает фильму его музыкальный формобраз.

Возможно, не все, созданное композитором для кино, стоит рассматривать как действительно личностное, пропущенное через душу. Но и фильмы эти чаще всего были случайными и в его творческой судьбе, и в истории кинематографа. Эволюция Шнитке как личности и художника отразилась и в его киномузыке. В одном из интервью композитор признавался: "Сначала было так: то, что я делаю в кино, не имеет ко мне никакого отношения, а я — вот здесь, в своих собственных сочинениях. 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". Написав, по словам композитора, много "абсурдных драм" (бесчисленное количество "духовых маршей, тупых вальсов, побегов, расстрелов, пейзажей"), Шнитке вернулся к самому себе — и прекрасные фильмы нашли его, обогатившись глубиной и тонкостью его художественного видения.

Созерцание. Причастность. Игра

В "Маленьких трагедиях" (1980, режиссер М.Швейцер) музыки мало. Слово Пушкина самодостаточно. Но какую музыку предлагает Шнитке для фильма? Там, где она появляется, — а это, в основном, наиболее драматичные эпизоды, — она по преимуществу танцевальна! Трагедии в фильме действительно маленькие — не по значению, а по неприкрытой простоте их ежедневной явленности. Они на поверхности бытия. Музыка своей танцевальностью и небольшим составом инструментов (скрипки, деревянные духовые, клавиесин) выражает "невynosимую легкость бытия".

Музыка Шнитке появляется в наиболее напряженных эпизодах (врыв корабля Мефистофелем, монолог Скупого Рыцаря), подчеркивая тонкость жизненной ткани, разорвать которую может малейшая прихоть извращенного сознания. Абсурд жизни в мгновенном переходе от трагедии к пошлости (Импровизатор, переходящий от вдохновенного чтения к жадному подсчитыванию барышей), от пошлости к трагедии (взрыв корабля после "скудного" разговора Фауста с Мефистофелем). Трагедия в пошлости, пошлость в трагедии. Маленькие трагедии ведь как бы и не трагедии — они легки, кружатся в жизненном эфире и даже не потрясут своей ироничной обыденностью. Так легко Дон Гуан отправляет в мир иной Дон Карлоса, так легко Сальери доказывает, что совместны гений и злодейство.

Шнитке в "Маленьких трагедиях" не создает музыкальные характеры, хотя текст и мог бы спровоцировать

такое решение. Тем более он не иллюстрирует кадр. Шнитке передает интонацию странности этого мира — так странно сочетание саксофона и клавиесина в сцене Пира во время чумы. Композитор в этом фильме — сторонний, осторожный, горько-ироничный созерцатель.

Из маленьких трагедий творится большая человеческая трагедия. Об этом знал Пушкин — об этом знает Шнитке. Трагический аккорд появления посмертной маски Пушкина начинает фильм — трагической музыкой фильм и завершается. Трагичны финальные скрипки и колокола (характерный для Шнитке финал), растворяющиеся в той же танцевальности, но доносящейся теперь как бы из другого мира.

Одна из особенностей присутствия Шнитке в фильме — отсутствие пафосности гениального сотворчества. Искусная тема "Я и Пушкин" или "Я и Гоголь" не приживается в его мире, она в нем просто невозможна, поскольку пошла и банальна. Шнитке не помогает понять Пушкина или Гоголя — он вместе с ними понимает и переживает мир и человека, но слово классика всегда первично. Поэтому музыки Шнитке в экранизациях классики, с одной стороны, мало, с другой стороны, ровно столько, сколько могут позволить безупречный вкус и чутье композитора, когда она настолько слита с фильмом, что ее почти "не замечаешь".

В "Мертвых душах" (1984, режиссер М.Швейцер) музыка вводит (в титрах) в гротескный мир гоголевских персонажей, в дальнейшем лишь подпрыгивая юмору Гоголя в не очень значительных эпизодах типа дуэта Фемистоклоса и Алкида (детей Манилова). В этом музыкальном юморе, в причудливой линии деревянных духовых, неожиданных скачках инструмента можно даже найти влияние легкого прокофьевского стиля. Искать "явление Гоголя Шнитке" здесь бесполезно. Позиция Шнитке совпадает с ролью Трофимова, играющего Гоголя. Это одновременно переживание роли автора, и представление мира гоголевской поэмы. Если в "Маленьких трагедиях" музыкальное присутствие Шнитке ощущается как отстраненное созерцание, то в "Мертвых душах" — это причастность трагикомическому мироощущению писателя.

Странно, но чем крупнее, значительнее фильм, к которому Шнитке написал музыку, тем труднее о ней говорить и тем меньше можно сказать. Отчасти это происходит из-за уже упоминавшейся музыкальной интеллигентности композитора, отчасти — из-за особого эффекта высветления музыкой движения именно киноидеи. И чем талантливее эта киноидея, чем талантливее ее воплощенность — тем более слитна с ней музыка.

Гораздо свободнее композитор чувствует себя, оформляя игровой фильм, как, например, "Сказ про то, как царь Петр арапа женил" (1976, режиссер А.Митта). Шнитке как Ното ludens — Человек играющий — здесь предстает в роли участника представления. Шнитке одновременно играет и "в фильм", и "в музыку". Это игра и в пространстве фильма-комедии, и в пространстве музыкально-жанровой стилизации. Только за несколько первых минут фильма Шнитке весело переходит из игры в игру: из лирической сказительности русской баллады — в современную

эстрадную песню, из тонкой аллюзии на Вивальди — в карикатуру на прусский марш. Игровой фильм не предполагает жестких ограничений в приемах выразительности или слишком глубокого продумывания смысловых линий — поэтому и музыка, в отличие от классических фильмов, почти не уходит из кадра. Ей уютно с персонажами. Она вовлечена в их игру. Иногда она гротескна, иногда мягко-иронична, порой тревожно-лирична. Шнитке играет в восемнадцатый век, при этом оставаясь человеком века двадцатого.

И опять характерное для композитора обращение к танцу: менуэт, гавот. Танцевальность — та область, которая позволяла Шнитке, не изменяя себе, дать вдохнуть своему слушателю чистой музыкальности, без тяжелых усилий смысловых поисков. Недаром в музыкальные издания попала лишь танцевальная отрывки из киномузыки Шнитке: Галоп из "Мертвых душ", Чарльстон из "Похождений зубного врача", Менуэт и Гавот из "Сказа про то, как царь Петр арапа женил".

Язык. Стыль. Человек

Когда Шнитке осознал необходимость "универсального языка" при сочинении любой музыки, удивительным образом стал происходить обратный процесс обогащения его оригинальных сочинений образами, созданными для кино. Композитор обладал замечательным качеством видения различных граней одного образа — или различных образов в одном материале. Так, из фильма "Агония" (1974, вторая редакция 1981, режиссер Э.Климов) в Concerto Grosso № 1 (1977) перешло танго, но здесь оно звучит в совершенно другом, иронично-трагическом контексте. "В фильме, — говорил Шнитке, — это модный танец того времени. Я его оттуда извлек и попытался благодаря контрастному контексту и иному развитию, чем в финале, придать ему другой смысл".

Танго в Concerto Grosso входит в особую область интереса Шнитке — значение шлягера и банального вообще. Практически во всех произведениях композитора можно встретить такие островки карикатурно-гротескной музыки, которая в разных контекстах приобретает различные оттенки значения. Но чаще всего эта музыка — выражение внешне безобидной стереотипизации мышления, которая на самом деле таит в себе большую опасность, а иногда несет в себе злое начало. Вот что говорил об этом сам Шнитке: "Сегодня шлягерность и есть наиболее прямое в искусстве проявление зла. Причем зла в обобщенном смысле. Потому что зло имеет локальную окраску. Общим для любой локальности является стереотипизация мыслей, ощущение. Шлягер — символ этой стереотипизации... И это и есть самое большое зло: паралич индивидуальности, уподобление всех всем... Естественно, что зло должно привлекать. Оно должно быть приятным, соблазнительным, принимать обличье чего-то легко вползающего в душу. Шлягер — хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу. Поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность". Вот такая неожиданная, казалась бы, трансформация происходит с простым модным танцем из "Агонии".

Под большим впечатлением от работы над фильмом М.Ромма "И все-таки я верю" шла работа композитора над 1-й Симфонией (1972), шокировавшей своих слушателей новаторством метода коллажной полистилистики. В фильме Ромма в документальной хронике показаны война, голод, загрязнение экосферы, левое студенческое движение на Западе, движение хиппи, наркомания, культурная революция и маоизм в Китае. Шнитке говорил: "Если бы в моем сознании не отпечаталась трагическая и прекрасная хроника нашего времени, я никогда бы не написал этой музыки". Воплощение идей борьбы гармонии и дисгармонии, формы и хаоса в Симфонии Шнитке так же зримо — конкретно, документально-цитатно.

Если о своей музыке в кино Шнитке часто говорил с долей снисходительности, как бы извиняясь перед самим собой за невольное натагивание на себя несвойственной ему роли "Hollywood — composer", то само кино вызывало в нем другие чувства. Конечно, речь идет о высоких образцах этого искусства, связанных, прежде всего, с личностью режиссера. Его привлекала в кино глубина личности, выраженная в особой поэтике стиля. "В кино есть вещи, которые я не взял бы рассказать: "Солярис", "Сталкер", "Андрей Рублев", "Зеркало". Тарковский изначально содержал то, благодаря чему его называют мистиком. Нечто похожее есть и у Бергмана. Самые высокие достижения кино для меня связаны с этими двумя именами, в их фильмах — огромная сила при малом количестве текста". Даже Феллини, который потряс в свое время Шнитке фильмом "8 1/2", казался ему со временем устаревшим, чего не происходило в его восприятии с фильмами Тарковского и Бергмана.

Кино, лишенное вневременной личностной поэтики, по мнению Шнитке, обречено на скорое устаревание и забвение. Безусловно, личное мнение композитора и выбор предпочтений в этом виде искусства связаны с его собственным художественным видением, мироощущением, выраженным в музыке. Музыкальные произведения Шнитке, как и фильмы Тарковского и Бергмана, находят отзыв в "душе, обязанной трудиться" — не над музыкой, а над самой собой. Она вряд ли даст упование, забвение, растворение в милующих консонансах. Его музыка — "потрясение, которое всегда с тобой". Это музыка человеческой плоти, крови, души, духа, страсти, отчаяния, любви и... тишины. Киномузыка Шнитке — это часть его мира. И как бы мало он сам ее ни ценил, это — часть его самого. Имеющий уши да услышит.

Шнитке Альфред

Экран и сцена