

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

На правах рукописи

*Уваров Сергей Алексеевич*

**Музыка в режиссуре Александра Сокурова**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель  
доктор искусствоведения,  
профессор Сапонов М. А.

Москва  
2014

<b>Введение</b> .....	<b>5</b>
<b>Глава I: Классическая музыка в фильмах Сокурова</b> .....	<b>16</b>
Творческая эволюция А. Сокурова. К проблеме периодизации .....	16
I период: Лейтмузыка.....	25
«Автомобиль набирает надежность» .....	25
«Одинокий голос человека».....	27
«Соната для Гитлера» .....	35
«Мария» .....	37
II период: Музыкальная мозаика .....	44
«И ничего больше».....	45
«Жертва вечерняя» .....	53
«Скорбное бесчувствие» .....	57
«Ампир» .....	65
III период: Музыкальный вакуум.....	68
«Камень» .....	69
«Тихие страницы» .....	72
IV период: Музыкальный туман .....	76
«Мать и сын».....	76
«Восточная элегия».....	77
<b>Глава 2: Сотрудничество с современными композиторами</b> .....	<b>84</b>
Александр Михайлов .....	85
«Разжалованный».....	85
Юрий Ханин (Ханон).....	89
«Дни затмения» .....	90
«Спаси и сохрани» .....	96
Сергей Евтушенко .....	107
«Робер. Счастливая жизнь» .....	107
«Русский ковчег».....	109
Андрей Сигле .....	111

«Телец» .....	113
«Отец и сын» .....	114
«Солнце» .....	116
«Александра» .....	118
«Фауст» .....	120
Мурат Кабардоков .....	130
<b>Глава III: Музыкальный театр Александра Сокурова.....</b>	<b>132</b>
Неосуществленные замыслы и эксперименты .....	133
Петербургские концертно-театральные постановки .....	137
Постановки опер М. Мусоргского .....	142
«Орестея» С. Танеева в Михайловском театре.....	150
«Антигона» С. М. Слонимского в Капелле им. Глинки.....	162
«Покаяние» в Капелле им. Глинки .....	164
<b>Глава IV. Образы музыкантов в творчестве Сокурова.....</b>	<b>168</b>
Дмитрий Шостакович .....	169
«Альтовая соната. Дмитрий Шостакович».....	172
«Композитор Шостакович».....	182
«Дмитрий Шостакович» .....	186
Федор Шаляпин .....	190
«Элегия».....	190
«Петербургская элегия» .....	194
Витаутас Ландсбергис: «Простая элегия» .....	195
Мстислав Ростропович и Галина Вишневская: «Элегия жизни» .....	197
Сергей Слонимский: «Интонация» .....	198
«Юрий Темирканов. Репетиция» .....	200
<b>Заключение.....</b>	<b>205</b>
<b>Литература.....</b>	<b>217</b>

<b>Приложение 1. Интонация. Александр Сокуров.....</b>	<b>233</b>
Мысли А. Сокурова на страницах «Известий» .....	233
<i>«Вся киносет в стране находится в руках американских компаний».....</i>	<i>233</i>
<i>«В новом составе Думы пугает большое количество артистов и спортсменов».....</i>	<i>239</i>
<i>«Государство существует только для того, чтобы удерживать народ от одичания».....</i>	<i>244</i>
<i>Воспоминания Александра Сокурова о Галине Вишневской.....</i>	<i>251</i>
Александр Сокуров – о фильме «Петербургская элегия» .....	254
<b>Приложение 2. Список режиссерских работ Александра Сокурова .....</b>	<b>257</b>
Игровые фильмы .....	257
Документальные фильмы .....	257
Музыкальный театр.....	259

## Введение

Вопросы взаимодействия музыки и визуального ряда возникли перед исследователями и создателями фильмов еще в первые годы появления кинематографа — немые фильмы нуждались в музыкальном сопровождении, а это обусловило совершенно новые требования к музыкальному ряду и вызвало к жизни непривычные формы существования музыки. Но уже в конце 1920-х годов вся сложившаяся система взаимодействия немого видеоряда и музыкального сопровождения была взорвана появлением звукового кино. Это событие открыло принципиально новые возможности как для композиторов, так и для режиссеров. И хотя многие представители киноиндустрии восприняли эту революцию едва ли не как смерть кино, наиболее прогрессивные кинодеятели смогли по достоинству оценить огромные перспективы использования звука и музыки в кино. В 1928 году появляется знаменитый манифест «Заявка» («Будущее звуковой фильмы») Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина и Григория Александрова<sup>1</sup>, в котором, в частности, утверждается следующая новаторская идея: *«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».*

Для многих режиссеров эта идея стала не более чем красивой теоретической концепцией, практика же (прежде всего, в сфере коммерчески ориентированного кинематографа) требовала иного: «подстраивания» музыки под визуальные образы, сюжетные события и сформированные ими ожидания зрителей (например, в напряженной сюжетной ситуации зритель ожидает

---

<sup>1</sup> Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Будущее звуковой фильмы. Заявка // Эйзенштейн С. Избранные сочинения в шести томах. Т.2. М., 1964, с. 315.

напряженной музыки, а во время погони — динамичной, стремительной). Такая музыка может быть профессиональной и грамотно сделанной, но функция ее в кинопроизведении — сродни усилителю вкуса и аромата в пищевых продуктах.

Вместе с тем, всегда были великие режиссеры, воспринимавшие музыку как полноправного и имеющего самостоятельную концептуальную нагрузку участника кинопроизведения. Среди выдающихся кинематографистов, создавших в своем творчестве образцовые примеры диалога музыки, видеоряда и сюжета, можно назвать Сергея Эйзенштейна, Луиса Бунюэля, Жана Кокто, Стэнли Кубрика, Андрея Тарковского, Ингмара Бергмана, Федерико Феллини, Лукино Висконти, Ларса фон Триера, Джима Джармуша, Рустама Хамдамова (разумеется, список далеко не исчерпывающий). В этот ряд необходимо поставить и Александра Сокурова, «живого классика», признанного как в России, так и за рубежом, автора более 50 фильмов (игровых и документальных), обладателя Золотого льва Венецианского кинофестиваля. Творчество Сокурова изучают в киношколах, его фильмы — уже объекты истории кинематографа<sup>2</sup>. Вместе с тем режиссер продолжает активную творческую деятельность и регулярно выпускает новые картины, которые становятся важной частью современного кинопроцесса — как российского, так и мирового (поскольку прокат всех игровых фильмов Александра Сокурова — международный).

Одна из ключевых особенностей режиссерского стиля Сокурова — огромное внимание к музыке: практически каждый фильм Сокурова отличается оригинальной музыкальной концепцией, демонстрирует глубокое понимание и любовь к музыкальному искусству. Множество высказываний режиссера подтверждают основополагающее значение музыки (и, прежде всего, классической музыки) для его творчества, мировоззрения, художественного и человеческого самоощущения.

---

<sup>2</sup> В первую очередь здесь можно назвать «Одиноким голос человека», получивший высочайшую оценку Андрея Тарковского, «Скорбное бесчувствие», «Дни затмения» и «Русский ковчег», потрясший мировое киносообщество успешной реализацией немислимой прежде технической задачи — съемкой полнометражного фильма одним планом.

*«Мы наследники огромного эмоционального потрясения, которое каждый из нас испытывает, когда слушает по-настоящему великую музыку. Если бы не было великой музыки — не было бы великой литературы, великой драматургии <...>. Музыка — это гармония. И она превосходит все, что создается во всем прочем искусстве, поглощает это и выражает это. И архитектуру, и литературу, и живопись, и драматургию, и поэзию, — музыка все поглощает, схватывает, обобщает... По сути, для искусства это такая гранд-дама. То, к чему идут на поклон все»<sup>3</sup>* — говорит режиссер в интервью, обескураживая ценителей и исследователей своего творчества тем, что отдает приоритет музыке перед кинематографом.

Для Сокурова это не просто слова: многие его картины демонстрируют первичность музыкального начала перед визуальным и даже драматургическим. Так, фильм «Тихие страницы» вырос из «Песен об умерших детях» Малера (первоначально он должен был называться «Малер»); первая часть пятисерийной ленты «Духовные голоса» целиком посвящена музыке<sup>4</sup>; форма короткометражной ленты «Соната для Гитлера» выстроена на основе музыкального произведения — Solo in A Баха... Существенную роль кинематографического творчества Александра Сокурова составляют и фильмы про музыкантов: «Альтовая соната. Дмитрий Шостакович», «Элегия», «Элегия жизни», «Репетиция. Юрий Темирканов».

Еще одна интереснейшая, но малоизученная сторона соприкосновения Александра Сокурова с музыкой — работы в сфере музыкального театра. Помимо вызвавшей широкий резонанс постановки «Бориса Годунова» Мусоргского в Большом театре стоит назвать музыкально-сценическое действо «Моцарт и Сальери. Реквием», премьерное исполнение ораториальной оперы

---

<sup>3</sup> Видеоинтервью Александра Сокурова, записанное в 2005 году и размещенное на DVD *Elegy of a Voyage* (производства *Idéale Audience International*) в секции Bonus.

<sup>4</sup> Первая серия фильма «Духовные голоса» снята вокруг трех главных образов: II части концерта №23 Вольфганга Амадея Моцарта, начального мотива из траурного марша «Гибели богов» Рихарда Вагнера и фрагмента театральной музыки Тору Такемицу. Помимо них звучат пьеса Оливье Мессиана (из «20 взглядов младенца Иисуса»), II часть Седьмой симфонии Людвига ван Бетховена и два других концерта Моцарта. При этом первая часть, выполняя роль прелюдии, интродукции ко всему фильму, в то же время является его идейно-художественным «конспектом» – «ядром», которое будет развито в следующих четырех частях.

«Антигона» Слонимского (в концертном зале, но с элементами театрализации), несостоявшуюся постановку трилогии «Орестея» Танеева.

Всё это — музыкальные концепции фильмов, документальные ленты про выдающихся музыкантов, работы в сфере музыкального театра — позволяет говорить об особой роли музыки в творчестве Сокурова, роли многоплановой и многосоставной. А это ставит перед исследователем ряд неординарных вопросов и задач, связанных как с особенностями индивидуального бытования музыки в художественном пространстве каждого конкретного произведения, так и с воздействием музыки на формирование режиссерского стиля и эстетики в целом. Мы попытаемся ответить на эти вопросы, предложить пути решения теоретических проблем, возникающих в связи с новаторскими режиссерскими решениями Сокурова в сфере музыки, а также прокомментировать те музыкально-кинематографические проекты Сокурова, которые прежде не становились объектами изучения или не были известны научному сообществу вообще.

До недавнего времени комплексные обширные работы по музыке в творчестве Сокурова отсутствовали. Первым опубликованным монографическим исследованием по данному вопросу и про творчество режиссера в целом стала книга «Музыкальный мир Александра Сокурова», изданная автором настоящей работы в 2011 году. Вместе с тем, создавая эту книгу и затем развивая затронутые в ней темы до диссертационного исследования, автор опирался на целый ряд публикаций по двум основным направлениям: творчество Александра Сокурова и киномузыка.

Киномузыка — сравнительно молодое направление в отечественном музыкознании. Однако это и одна из самых динамичных, стремительно развивающихся областей, каждый год прирастающая новыми диссертациями, дипломными работами, научными статьями и выступлениями на конференциях. В первую очередь здесь можно назвать две защищенные докторские



диссертации: Татьяны Шак<sup>5</sup> и Татьяны Егоровой<sup>6</sup>. Работа Татьяны Шак «Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино)» — одна из первых отечественных попыток предложить целостную концепцию взаимодействия музыкального ряда и немзыкальных составляющих медиапроизведения. Также это важный пример систематизации знаний, накопленных в данной сфере как российскими, так и зарубежными исследователями<sup>7</sup>. Татьяна Егорова выбрала иной — исторический — ракурс исследования и ограничилась советским кинематографом, ликвидировав тем самым пробел в мировом киномузыковедении (поскольку западные исследователи, как правило, почти игнорируют советское и российское кино) и создав базу для дальнейших исследований музыки в творчестве отечественных кинорежиссеров.

На момент написания работы готовилась к защите еще одна докторская диссертация, авторства Александра Чернышева: «Медиамузыка: основы теории, практика и история». Затрагивая, как и Т. Шак, базовые вопросы соотношения звука с прочими элементами медиатекста, А. Чернышов исследует не только и не столько кино, сколько теле- и радиожанры (включая прямое вещание, музыкальные клипы, рекламу и пр.). Основные положения диссертации были опубликованы А. Чернышовым в двух монографиях<sup>8</sup>.

Широкое поле для исследования выбрал и Константин Рычков в своей кандидатской диссертации «Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории». К. Рычков выявляет и систематизирует наиболее распространенные приемы музыкального сопровождения в голливудских фильмах разных жанров, проводя параллель между этими приемами и барочными «аффектами». Также К. Рычков исследует

---

<sup>5</sup> Шак Т. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино). Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2010.

<sup>6</sup> Егорова Т. Музыка советского фильма (Историческое исследование). Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005.

<sup>7</sup> Диссертация Татьяны Шак также была выпущена в виде книги. См. Шак Т. Музыка в структуре медиатекста. — Краснодар: КГУКИ, 2010. — 325 с.

<sup>8</sup> Чернышов А. Медиамузыка на телевидении: Учеб. пособие. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. 112 с.; Чернышов А. Медиамузыка: Исследование. М.: ООО «Медиамузыка», 2013. 286 с.

влияние классической музыки (гармонии, способов формообразования, принципов музыкальной драматургии) на голливудских кинокомпозиторов.

Если в центре внимания К. Рычкова работа кинокомпозиторов, «ремесленные» основы их деятельности, то Екатерина Калинина, защитившая кандидатскую диссертацию по теме «Музыка в творчестве Ингмара Бергмана», рассматривает музыкальные концепции фильмов Бергмана как плод творчества самого режиссера, результат его любви к музыке и глубоких знаний в этой сфере. Помимо фильмов Бергмана объектом исследования Е. Калининой становятся и театральные постановки шведского гения. Из всех вышеперечисленных диссертаций и монографий этот труд наиболее близок по концепции и исследовательским методам к нашей работе.

Еще одно диссертационное исследование о музыке в творчестве известного кинорежиссера — «Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма» Натальи Кононенко. Позже автор выпустил на основе кандидатской диссертации одноименную монографию<sup>9</sup>.

На первый взгляд, сама постановка вопроса — изучать творчество кинорежиссера через его работу с музыкой — кажется странной. Но при достаточно широком подходе это открывает огромные перспективы как для осмысления (или переосмысления) творческого метода выбранного режиссера, так и для нового взгляда на музыку вообще, поскольку в отличие от традиционного подхода к изучению музыки в ее автономности здесь мы получаем возможность взглянуть на музыку через призму другого искусства и в условиях, заданных этим искусством. Наиболее смелые режиссеры, режиссеры-новаторы (Бергман, Тарковский, Сокуров, конечно, относятся к их числу) мыслят не только визуальными, но и музыкальными образами. Однако, в отличие от композиторов, создающих оперные или балетные партитуры, режиссеры включают эти музыкальные образы в немusical повествование. Впрочем, есть и очень редкие примеры фильмов, структурно организованные музыкой — в них музыкальная форма и музыкальные закономерности взяты за

---

<sup>9</sup> Кононенко Н. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 320 с.

образец или же определяют конструкцию произведения в целом. Такие примеры представляют особый интерес для исследователя-музыканта — столь нетипичная роль музыки в фильме всегда объясняется особой концептуальной идеей, которую скорее сможет понять и трактовать музыковед с его опытом анализа музыкальной структуры, нежели киновед, знающий историю и теорию кино, но лишь на любительском уровне разбирающийся в музыке.

С другой стороны, для музыковеда такая тема — тоже большой вызов, поскольку, исследуя творчество кинорежиссера (пусть и в том аспекте, который наиболее близок исследователю), он заходит на территорию киноведения. И здесь избежать однобокости помогают, во-первых, тексты и высказывания самого кинорежиссера, во-вторых, киноведческие работы.

Бесценным источником фактологических сведений, способом глубже проникнуть в художественный мир и лучше понять личность режиссера (без чего вряд ли возможно полноценное исследование его творчества) стало для автора настоящей работы личное общение с Александром Николаевичем Сокуровым, начавшееся в 2010 году и продолжающееся до настоящего времени. Кроме того, в работе использовались интервью Александра Сокурова разных лет, расшифровки публичных лекций и встреч со зрителями, сборник «В центре океана», содержащий заметки, дневниковые записи, литературные сценарии и рассказы режиссера.

Важную роль при написании работы сыграли два сборника издательства «Сеанс»: «Сокуров» 1994 года и «Сокуров: Части речи» 2006 года. Эти книги содержат киноведческие статьи о фильмах режиссера, а также ценные архивные тексты по фильмам «Разжалованный», «Дни затмения», «Скорбное бесчувствие», «Тихие страницы», «Тютчев», «Повинность». В сборнике 1994 года также есть воспоминания коллег Сокурова и стенограммы, позволяющие восстановить историю злоключений «Одинокого голоса человека», «Разжалованного», «Альтовой сонаты», «И ничего больше», «Скорбного бесчувствия». Отметим, что сборник «Сокуров: Части речи» был переиздан в 2011 году, и в новое издание вошли материалы по фильму «Фауст» (эскизы,

раскадровки, фрагменты режиссерского сценария). Они же доступны и в специальном номере журнала «Сеанс» (№47/48), целиком посвященном теме Фауста в мировой культуре и философии.

На данный момент сборник «Сокуров. Части речи» — наиболее обширный (правда, коллективный) труд о творчестве Сокурова. Это издание создает целостную картину восприятия творчества Сокурова отечественным киноведением: все статьи в сборнике написаны знатоками творчества режиссера и направлены на его осмысление как состоявшегося феномена культуры.

Из крупных монографических исследований, посвященных Сокурову, следует упомянуть две кандидатские диссертации, написанные и защищенные во ВГИКе: «Кинематограф А. Сокурова как современный феномен традиционной культуры» авторства Чжон Ми Сук<sup>10</sup> и «Художественное решение фильмов Александра Сокурова: изобразительные особенности» Риты Тихоновой<sup>11</sup>. Не оспаривая важность для отечественного киноведения самого факта появления этих работ и признавая наличие в них интересных идей и концепций, мы, тем не менее, не можем не отметить два спорных аспекта. Во-первых, оба исследования не содержат признаков общения их авторов с Сокуровым, что весьма странно для работ о современном режиссере (особенно учитывая его открытость и отсутствие каких-либо территориальных или языковых препятствий для таких контактов). Во-вторых, в обеих диссертациях принижается или вовсе игнорируется важность музыки в творчестве Сокурова. В работе Риты Тихоновой вообще не идет речь о музыкальной составляющей фильмов, а Чжон Ми Сук касается вопросов музыки лишь вскользь и нередко допускает неточности и предлагает весьма спорные, недостаточно аргументированные трактовки<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Чжон Ми Сук. Кинематограф А. Сокурова как современный феномен традиционной культуры. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006.

<sup>11</sup> Тихонова Р. Художественное решение фильмов Александра Сокурова: изобразительные особенности. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011.

<sup>12</sup> Приведем лишь один пример. «Оригинальный подход к цитированию предложен А. Сокуровым в документальной киноленте «Духовные голоса» (1995 г.), состоящей из пяти частей. Объектом цитирования в

Среди крупнейших киноведами, неоднократно обращавшихся в своих работах к творчеству Александра Сокурова и глубоко уважаемых самим режиссером, необходимо назвать Михаила Ямпольского и Александру Тучинскую. Их публикации, доступные в сборниках «Сеанса» и на официальном сайте Александра Сокурова<sup>13</sup>, неоднократно цитируются в настоящей работе.

Из западных исследователей самую крупную работу по творчеству Сокурова опубликовал Jeremi Szaniawski. Монография «The Cinema of Alexander Sokurov. Figures of Paradox»<sup>14</sup> охватывает творчество режиссера в целом и содержит два обширных переводных интервью с ним. Впрочем, в книге есть немало спорных моментов, например — обширное обсуждение отношения Сокурова к гомосексуализму и ЛГБТ-сообществу в контексте фильма «Отец и сын» (при том, что режиссер категорически отвергает наличие какой-либо гомосексуальной подоплеки в этой картине).

В целом, западные исследователи проявляют все большее внимание к творчеству Сокурова. Тот факт, что вторая монография о Сокурове вышла именно в США, а не в России, весьма показателен. Правда, для большинства текстов в зарубежных изданиях характерна все же журналистская стилистика (каждый игровой фильм Сокурова, начиная с конца 1980-х годов, получал рецензии в западной прессе). Но газетные и сетевые публикации о Сокурове важны для понимания реакции иностранных ценителей и знатоков кинематографа на творчество нашего соотечественника.

Вопросы музыки в творчестве Сокурова западные исследователи затрагивают лишь походя, не сосредоточивая на этом внимания. Исключение

---

данном случае являются музыкальные произведения композиторов XVIII-XIX веков. Фрагменты их сочинений, а также биографические истории из жизни Моцарта, Бетховена, Мессиана создают в картине оригинальный контрапункт по отношению к запечатленным режиссером дневникам войны» – пишет автор (см. *Чжон Ми Сук*. Кинематограф А. Сокурова как современный феномен традиционной культуры. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. С. 37-38). Но ведь Мессиаан — композитор XX века (что весьма важно не только с фактологической, но и с концептуальной точки зрения: Сокуров создает здесь максимально широкий стилиевой диапазон, от XVIII до второй половины XX века), и никаких «биографических историй» о нем и Бетховене в фильме нет.

<sup>13</sup> Интернет-ресурс: <http://www.sokurov.spb.ru> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

<sup>14</sup> *Szaniawski J.* The Cinema of Alexander Sokurov. Figures of Paradox. New York: Columbia University Press, 2014. 256 p.

составляет научная статья «Temporary Floods, Eternal Returns: Opera, Technology, and History in Two Films of Alexander Sokurov»<sup>15</sup> (автор — Anna Nisnevich), посвященная музыке в фильмах «Молох» и «Русский ковчег».

Таким образом, можно утверждать, что комплексное и всестороннее исследование роли музыки в творчестве Александра Сокурова до автора настоящей работы никто не проводил. Осуществить такое исследование — *цель* диссертационного труда. В работе доказана фундаментальная важность музыкального искусства для формирования художественного мира Александра Сокурова и невозможность построения целостной концепции творческой эволюции Сокурова без учета музыкальной составляющей.

Работа состоит из введения, четырех глав и заключения. В первой главе («Классическая музыка в фильмах Сокурова. Принципы работы с классической музыкой») предлагается и обосновывается как органично присущий творчеству Сокурова подход к его периодизации, основанный именно на принципах работы режиссера с музыкой; впервые подробно анализируются музыкальные концепции целого ряда картин («И ничего больше», «Жертва вечерняя», «Тихие страницы», «Мать и сын», «Фауст» и др.); доказывается важность и художественная ценность раннего («горьковского») творчества Сокурова, прежде не попадавшего в поле зрения отечественных исследователей.

Вторая глава («Сотрудничество с современными композиторами») прослеживает историю взаимоотношений режиссера с современными композиторами, писавшими музыку для его фильмов. Автор опирается не только на кинопроизведения и свои диалоги с режиссером, но также и на личные беседы с композиторами — Александром Михайловым, Сергеем Евтушенко и Андреем Сигле. При анализе музыкального ряда картин «Разжалованный», «Отец и сын», «Александра» и «Фауст» использовались не публиковавшиеся нотные рукописи. Кроме того, вторая глава содержит очерк о

---

<sup>15</sup> Nisnevich A. Temporary Floods, Eternal Returns: Opera, Technology, and History in Two Films of Alexander Sokurov // The Opera Quarterly. №26. 2010. P. 42-62.

творчестве Юрия Ханина (Ханона), яркого и неординарного музыканта, интересного не только своей работой с Александром Сокуровым. Прежде эта фигура не становилась объектом научного исследования.

В третьей главе («Музыкальный театр А. Сокурова») рассмотрены проекты и идеи Сокурова в сфере музыкального театра — от первых замыслов 1980-х годов до новейших проектов. На основе неопубликованных эскизов и режиссерских рукописей раскрывается первоначальный замысел постановки «Бориса Годунова» Мусоргского и не получившая сценического воплощения режиссерская концепция «Орестеи» Танеева. Помимо рукописей и эскизов автор опирался на уникальные видеозаписи, переданные ему режиссером, и на собственные наблюдения во время репетиций.

Четвертая глава («Образы музыкантов в творчестве А. Сокурова») посвящена фильмам Сокурова о музыкантах: Дмитрие Шостаковиче, Федоре Шаляпине, Мстиславе Ростроповиче, Галине Вишневской, Витаутасе Ландсбергисе, Юрии Темирканове и Сергее Слонимском. Впервые рассказывается о двух фильмах Сокурова о Шостаковиче, созданных после «Альтовой сонаты» и прежде недоступных для исследователей и зрителей: «Композитор Шостакович» и «Дмитрий Шостакович»<sup>16</sup>. До настоящего момента точное местоположение этих фильмов было неизвестно, а возможность их найти — не доказана. Теперь существование обеих лент неоспоримо. Вопросы их исторической и художественной ценности подробно рассмотрены в диссертации.

---

<sup>16</sup> После цензурного запрета «Альтовой сонаты» Сокуров был вынужден подготовить два альтернативных варианта фильма о Шостаковиче, более приемлемых для властей. Подробно история их создания изложена в тексте работы.

## Глава I: Классическая музыка в фильмах Сокурова

### Творческая эволюция А. Сокурова. К проблеме периодизации

Творческую эволюцию Сокурова, охватывающую четыре десятилетия и более полусотни фильмов, почти невозможно разделить на периоды, пользуясь привычными киноведческими критериями (жанры, стилистика, темы-сюжеты и т. д.): очевидных границ нет, развитие стиля — хотя и последовательное, но весьма полифоничное. Имеется в виду специфическая цикличность, объединяющая фильмы, созданные в разные десятилетия, в разных условиях и даже на разных языках. Эта цикличность тем более мешает установить какие-либо «верстовые столбы». В каком-то смысле все творчество Сокурова — одно большое размышление об истории, семье, власти, войне, искусстве... Эти темы так или иначе фигурируют практически в каждом проекте режиссера — будь то документальная лента, игровой фильм или театральная постановка. И завершая фильм, Сокуров не ставит точку в своих размышлениях. Отсюда и тяготение к цикличности. *Размышление* у Сокурова перерастает границы фильма. Но иногда оно и «выходит из берегов» кинематографа как такового (точнее, собственно кинематографических традиций). Так, создав «Молох», «Телец» и «Солнце» — первые три части тетралогии о власти, Сокуров взялся за театральную постановку оперы «Борис Годунов», где темы истории и власти — ключевые. Таким образом, «Борис Годунов» стал чем-то вроде продолжения кинематографического цикла о власти.

Ставя проблему периодизации, мы можем прибегнуть к искусственным границам, обусловленным биографическими событиями в жизни режиссера. Но этот метод сработает только в отношении раннего творчества Сокурова и позволит отделить фильмы, созданные до обучения во ВГИКе, в городе Горький (ныне — Нижний Новгород) от картин, снятых уже в Москве и Санкт-Петербурге. При этом, сам режиссер не стыдится своих горьковских фильмов и не считает их чисто ученическими работами.

*«Единственная картина [из снятых в Горьком], которая была показана*



*по телевидению потом – "Автомобиль набирает надежность". Профессиональная картина, снятая на пленку 35 мм. Я эту картину с тех пор так и не видел. Но когда мне привезли другие мои картины документальные, я был очень удивлен, потому что я сегодня никакие изменения там не сделал бы. Я был очень удивлен осмысленности того, как там это сделано. Я такого не ожидал. Я был уверен, что развивался очень медленно, черепашьими темпами, и очень удивлен был, что такая жесткая стартовка была» – говорит режиссер<sup>17</sup>.*

Таким образом, нам кажется невозможным отделять горьковские работы Сокурова от остальной фильмографии лишь на основании того, что они создавались в других жизненных условиях. И при внимательном изучении этих лент мы увидим много чисто сокуровских черт и приемов, свидетельствующих о том, что искусственное их отделение и, тем более, замалчивание было бы неправильным и ошибочным.

В период обучения во ВГИКе Сокуров создает лишь одну картину – игровой дебют «Одинокий голос человека». В 1979 году, сразу после окончания киноинститута, он становится сотрудником Ленинградской студии документальных фильмов и дебютирует на Ленфильме игровой картиной «Разжалованный».

После переезда в Ленинград в жизни Сокурова происходит довольно мало внешних событий, которые могли бы драматически повлиять на творчество. И даже исторические потрясения и рубежи (окончание брежневской эпохи, поздний «застой», начало «перестройки», события 1990-1991 годов) мало сказываются на духе и глубинном содержании его фильмов. Сокуров, окончивший исторический факультет, всегда равнодушный к политической и общественной жизни страны, тесно друживший с президентом России Борисом Ельциным, имеет удивительный творческий иммунитет и внутреннюю стойкость, позволяющие сохранять свою индивидуальную интонацию

---

<sup>17</sup> Из личных бесед с автором работы. Сокурова можно было бы упрекнуть в нескромности, однако на самом деле режиссер очень самокритичен, что показывает множество его других высказываний. Тем важнее эта высокая оценка собственного раннего творчества.

неприкосновенной для исторических бурь. Внешне Сокуров не остался в стороне от событий перестройки, создав документальные фильмы про Ельцина («Советская элегия») и литовского президента Витаутаса Ландсбергиса («Простая элегия»), но даже в этих «политических» работах он остался самим собой и ничуть не скорректировал собственный авторский стиль под влиянием остроактуальной темы. Вызывающе очевидное несоответствие этих картин привычному стилю документальных фильмов и телерепортажей про политиков было неожиданным для их героев и крайне органичным для самого режиссера. Сделав президентов своими персонажами, он включил их в свой собственный художественный мир, неподвластный настроению исторического момента. Оба фильма (как и появившийся позже «Пример интонации» — вторая картина про Ельцина) начисто лишены трибунности и, что парадоксально, каких-либо политических идей (по крайней мере, открыто выраженных). Сокуров не поддавался искушению снять фильмы на злобу дня.

Это лишь один пример, иллюстрирующий устойчивость и неподвластность стиля Сокурова внешним влияниям. Его творчество всегда развивалось по своей внутренней логике. Отсюда и невозможность соотнесения этапов творческой эволюции с биографическими или историческими событиями.

Еще больше усложняет задачу периодизации равнозначность документальных и игровых фильмов в творчестве Сокурова. Режиссер параллельно и в равной степени интенсивно работал над обоими жанрами, и, следовательно, обозначаемые нами этапы периодизации должны включать как игровые, так и документальные ленты, снятые за выбранный отрезок времени, хотя их визуальный язык может весьма сильно отличаться.

Однако практически во всех фильмах, включая документальные, существенную роль играет классическая музыка. Это отличает Сокурова от многих коллег-режиссеров, которые либо вообще не уделяли внимания музыке, либо полностью отдавали музыкальное оформление на откуп современному композитору, не выстраивая собственной музыкальной концепции. Даже если

мы вспомним таких мастеров работы с музыкой в кино, как Андрей Тарковский и Стэнли Кубрик, то придется признать, что в ранних работах, где они сотрудничали с современными кинокомпозиторами, роль музыки у них не была столь велика. При этом в более поздних картинах оба режиссера демонстрировали исключительную чуткость и концептуальность при работе с классической музыкой («Космическая одиссея 2001», «Заводной апельсин», «Барри Линдон» и «Сияние» у Кубрика, все фильмы начиная с «Соляриса» — у Тарковского). Сокуров же активно работает с классической музыкой, начиная с первых своих фильмов («Автомобиль набирает надежность», «Мария», «Одинокий голос человека»). *Таким образом, мы можем утверждать, что музыка всегда была и остается неотъемлемой составляющей творческого мира режиссера, творческой константой.*

Именно это обстоятельство наводит исследователя на мысль: *основой периодизации творчества Сокурова могут быть принципы работы с музыкальным рядом в фильмах.* И здесь как раз границы периодов более отчетливы, а контрасты между этапами эволюции — более яркие. Конечно, наряду с музыкальными особенностями важно учитывать и прочие стороны кинопроизведения: идейную проблематику, особенности построения видеоряда, монтаж и пр. Но именно анализ принципов работы с музыкой помогает нам найти границы между периодами (пусть и все равно весьма условные).

Раннее творчество Сокурова характеризуется, в первую очередь, использованием одного центрального музыкального образа, который одновременно является и главным символом картины. Вокруг одного музыкального образа выстроены «Автомобиль набирает надежность», «Последний день ненастного лета», «Лето Марии Войновой», «Одинокий голос человека», «Разжалованный», «Соната для Гитлера». Условную границу этого периода стоит обозначить 1980 годом. А метод работы с музыкой мы можем назвать *«лейтмузыкой»*. Важно отметить, что под «лейтмузыкой» понимается не обязательно одно оригинальное произведение, но, скорее, безусловное доминирование одного музыкального образа, который может складываться и из

контрапункта двух музыкальных тем («Соната для Гитлера»), и из запоминающегося тембрового решения (лейттебр низких духовых в «Разжалованном»). При этом, не исключено и появление других музыкальных тем, но они занимают сугубо второстепенное положение по отношению к основному музыкальному образу.

Начиная с «Альтовой сонаты» (1981) и «Скорбного бесчувствия» (начат в 1983 году, вышел на экраны в 1987 году) Сокуров отходит от минималистичности своих ранних работ. Музыкальный ряд теряет монолитность и становится пестрым, эклектичным, складываясь в причудливую *«музыкальную мозаику»*. Зачастую в фильмах этого периода Сокуров делает мозаичным и видеоряд, но есть исключения: так, «Жертва вечерняя» представляет собой уникальный пример контраста относительно монолитного видеоряда и многослойной полифонической музыкальной мозаики. В целом, для периода «музыкальной мозаики» характерна ситуация, когда общая картина складывается из россыпи музыкально-шумовых образов, нанизанных на генеральную повествовательную линию (зачастую с размытой сюжетностью). Помимо «Альтовой сонаты», «Скорбного бесчувствия» и «Жертвы вечерней» яркими представителями этого этапа можно считать картины «И ничего больше» и «Элегия», в меньшей степени — «Дни затмения», а рубежными датами — 1981-1988 годы.

Начиная с конца 1980-х годов в музыкальном решении фильмов Сокурова происходит резкий перелом: насыщенный пестрый звуковой ряд уступает место практически безмолвной, скупой аудиопартитуре. Не только музыки, но и диалогов может почти не быть. В «Советской элегии» музыки вообще не звучит, в «Простой элегии» есть внутрикадровая музыка, но отсутствуют диалоги и закадровый голос. Почти трехчасовой игровой фильм «Спаси и сохрани» содержит всего три сцены с развернутым музыкальным сопровождением. *«Музыкальной мозаике»* на смену приходит *«музыкальный вакуум»*. Это не просто органическое отсутствие музыки, это именно вакуум: нехватку музыки ощущаешь физически. А когда она, наконец, звучит, это воспринимается как

долгожданное событие, глоток воздуха, хотя и воздуха больного, тяжелого: большинство фильмов рубежа 1980х-1990х годов завершаются трагическими музыкальными образами. Здесь можно провести параллель с фильмами рубежа 1970х-1980х годов, когда Сокуров использовал «лейтмузыку», и в каком-то смысле это действительно возвращение к старым принципам. Но разницу хорошо видно при сравнении «Одинокого голоса человека» и «Круга второго». В обеих этих игровых лентах используется одна и та же тема Отмара Нуссио. Однако если в «Одиноком голосе человека» она звучит несколько раз и оказывается обобщением, главным музыкальным символом фильма, то в «Круге втором» она появляется лишь в самом конце, когда главный герой, похоронивший отца, отрешенно смотрит в окно. В таком контексте ее звучание уже не воспринимается как обобщение, а лишь как послесловие, не вмещающее всего трагизма предшествующего ему повествования.

Тема смерти выходит на первый план в фильмах этого периода. «Спаси и сохрани» завершается продолжительной сценой похорон, сюжет «Круга второго» целиком построен вокруг подготовки к похоронам отца главного героя... Отсутствие музыки только усиливает состояние безысходности и эмоциональной опустошенности, пропитывающее картины этого периода. Годы «музыкального вакуума»: 1989 — 1993.

В середине 1990-х годов режиссер совместно со звукорежиссером Владимиром Персовым (позже работа будет продолжена с Сергеем Мошковым) приходит к новым принципам работы с музыкой, которые использует (правда, выборочно) вплоть до начала 2000-х годов как в игровых, так и в документальных фильмах. Назовем этот способ *«музыкальным туманом»*.

Один из любимых кинематографических приемов Сокурова – погружение изображения в дымку, туман. В том или ином виде туман появляется у Сокурова почти в каждом фильме – и та многозначительность, с которой режиссер показывает смутные очертания предметов и строений, растворенных в серо-белой завесе, позволяет предположить, что туман для Сокурова значит больше, чем просто красивый визуальный прием. Вспомним «Русский ковчег»,

завершающийся кадрами «тумана времени», или «Молох», в котором туман окутывал подножье горы с гитлеровским замком... Туман в фильмах Сокурова – это и символ, и важный элемент режиссерского стиля. Причем этот элемент используется не только в визуальной части фильмов, но и в музыкальном сопровождении. Аналогично контурам домов, деревьев, людей, выплывающих из загадочной дымки и опять в нее погружающихся, фрагменты и даже отдельные интонации классических музыкальных произведений рождаются из фонового звукового «облака» и затем снова исчезают в нем, не получив развития. Каким образом это делается?

Сначала берется одна или несколько классических тем. Они могут быть как популярные, легко узнаваемые (например, «Старинная французская песенка» Чайковского в документальном фильме «Робер. Счастливая жизнь»), так и малоизвестные широкой публике (фрагмент из «Песен об умерших детях» Малера в фильме «Мать и сын»). Узнаваемость не главное. Куда важнее наличие характерной яркой интонации, которую можно вычленишь и затем обыгрывать на протяжении довольно длительного промежутка времени. Тема, как правило, звучит не с начала и не до конца. Причем исполняется она очень вольно, с многочисленными *rubato*, а зачастую и с дополнительными звуками, которых нет в оригинале. Через несколько секунд звучание темы затихает, а на ее месте возникает какая-то отдельная интонация или более развернутый фрагмент той же мелодии. Зачастую может происходить варьирование или же наложение одного фрагмента темы на другой (вплоть до полноценного канона, впрочем выглядящего скорее импровизацией, нежели продуманной и выверенной полифонической композицией). Вдобавок ко всему, на музыку накладываются шумы (раскаты грома, звук дождя, вой ветра и т.п.).

Какой эффект достигается с помощью «музыкального тумана»? Слушатель воспринимает звучащую музыку как фон, однако фон не безликий, но наполненный знакомыми, даже подсознательно близкими интонациями. Вместе с тем, «музыкальный туман» создает ощущение ирреальности происходящего. Мысль, эмоция, настроение как бы отрываются от буквальных

образов и начинают жить в своем мире. Недаром «музыкальный туман» используется Сокуровым прежде всего в фильмах, где событийность и информационная нагрузка кадра минимальны. Помимо картины «Мать и сын» и «Робер. Счастливая жизнь» это еще «Восточная элегия», «Элегия дороги»... Все эти ленты объединяет отсутствие действия, эстетика сна, намеренное нивелирование всей конкретики (места и времени действия, имен персонажей). «Музыкальный туман» оказался наиболее точным отражением кинематографического решения этих фильмов, идеальным (но не самодостаточным!) эквивалентом их визуального ряда. Годы, которые мы можем отнести к периоду «музыкального тумана» — 1995-2001.

Прием музыкального тумана оказался очень органичным для стиля Сокурова, и тем не менее постепенно режиссер приходит к осознанию того, что ему недостаточно только лишь звукорежиссерских обработок классической музыки. Поэтому для работы над фильмом «Телец» (2001) режиссер привлекает композитора Андрея Сигле, которому поручает сделать обработку Двдцатой вариации из «Распидии на тему Паганини» Сергея Васильевича Рахманинова. Фактически «Телец» был переходным этапом между «музыкальным туманом» второй половины 1990-х и полноценными авторскими саундтреками 2000-х. В «Тельце» роль музыки еще не так значительна и ее звучание все же менее запоминающееся, хотя и создающее определенный настрой. Невелика роль авторского саундтрека и в «Русском ковчеге» (2002, композитор — Сергей Евтушенко). Но уже в фильме «Отец и сын» (2003) музыкальное сопровождение оказывается не менее важным, чем видеоряд и другие составляющие кинопроизведения. Для этой картины Андрей Сигле создает полноценную симфоническую партитуру, состоящую из трех развернутых номеров, звучащих неоднократно. Однако классическая основа сохраняется и здесь: Сигле по просьбе режиссера ориентируется на музыкальный язык «Евгения Онегина» Петра Ильича Чайковского, использует характерные интонации и даже цитаты из оперы.

Аналогичная опора на классику есть и в «Фаусте», только уже в качестве

платформы избрана немецкая музыка XVIII-XX веков. *«Это мое видение всего среза немецкой музыкальной культуры. Начиная от барочных произведений, через полифонию и заканчивая XX веком. В титрах я постарался от баховской фуги перейти к модернизму. Вот такой широкий диапазон мне хотелось осмыслить»* – комментирует свою работу Андрей Сигле.

Таким образом, это не совсем то, что мы слышим во множестве фильмов других режиссеров с полностью авторской музыкой. Сигле и Сокуров намеренно делают ставку на стилизацию, вызывая у зрителей целый ворох ассоциаций, апеллируя к «культурному гену» европейской публики. С некоторой натяжкой это можно сравнить с тенденциями в музыке второй четверти XX века, обозначаемыми термином «неоклассицизм»<sup>18</sup>. По аналогии с неоклассицизмом мы можем назвать принцип работы Сокурова и Сигле с музыкальным рядом игровых фильмов 2000х-2010х годов *«неомузыкой»*.

В отличие от предыдущих периодов, когда принципы работы с музыкой распространялись и на игровые, и документальные картины, «неомузыка» касается только игровых лент – по весьма простой причине. Бюджет игровых фильмов гораздо больше, чем документальных, поэтому есть возможность записи музыки с симфоническим оркестром, тогда как для документальных лент (которые не имеют проката в России, практически не издаются на DVD и не показываются по телевидению, а следовательно, им гораздо сложнее окупиться) это неподъемные финансовые траты. Кроме того, в 2000-е годы документальное творчество Сокурова отходит на второй план: из крупных неигровых лент этого периода, имеющих хотя бы условный сюжет, можно назвать только «Элегию жизни» (2006).

Рассмотрим на конкретных примерах творческую эволюцию Сокурова через призму музыкальных концепций его фильмов.

---

<sup>18</sup> Также в современном музыкознании встречается термин «историзм», который включает в себя понятия «неоклассицизм», «необарокко» и «неоромантизм», но предполагает более узкую трактовку термина «неоклассицизм».



## **I период: Лейтмузыка**

### ***«Автомобиль набирает надежность»***

Первый фильм Александра Сокурова с яркой музыкальной концепцией – «Автомобиль набирает надежность» (1974), снятый на Горьковской телестудии. Надо заметить, что до этой картины Сокуров в качестве режиссера сделал только одну ленту – «Самые земные заботы». В ней музыка еще пока не играет существенной роли. Но уже во втором своем фильме режиссер начал серьезно экспериментировать с музыкальным рядом, привлекая классический аудиоматериал. В качестве основной музыкальной темы была выбрана известнейшая симфоническая композиция «Пасифик 231» Артюра Онеггера.

«Автомобиль набирает надежность» рассказывает об испытаниях автомобилей на Горьковском автозаводе (ГАЗ). На первый взгляд, это типичный телерепортаж в советском духе, восхваляющий достижения промышленности. Но молодой документалист Сокуров воспринял эту тему как удачное поле для кинематографических поисков. Документальный рассказ о заводе и испытаниях здесь чередуется со звучанием фрагментов из произведения Онеггера. В качестве видеоряда на этих фрагментах используются либо кадры проезжающих автомобилей, либо динамично сменяющиеся фотографии автотранспорта, либо вид из окна во время поездки (пролетающие верхушки деревьев, например).

Таких фрагментов в фильме шесть, причем первый из них длится 40 секунд, а последний — почти три минуты. За несколько лет до появления жанра музыкального клипа и за десятилетие до того, как «клиповая» эстетика стала серьезно влиять на визуальные искусства, Сокуров уже воплотил основные жанровые принципы в этом видеофрагменте: быстрая смена планов, монтаж под музыку, точное соответствие динамики визуального и звукового ряда.

Суммарный хронометраж «онеггеровских» эпизодов в «Автомобиль набирает надежность» — около пяти с половиной минут. Учитывая, что продолжительность всего фильма — около 13 минут, это особенно

примечательный факт: от привычной нарративности телерепортажей Сокуров уходит к визуально-звуковой выразительности художественного документального кино, где музыкальный образ может быть доминирующим.

Помимо «Пасифик 231» Сокуров использует в фильме вкрапления фоновой синтезаторной музыки (на фрагментах с демонстрацией работы завода и рассказом диктора, а также на финальных титрах)<sup>19</sup>, но больше всего запоминаются именно моменты с музыкой Онеггера, и именно они задают настроение всему фильму, пропитывая его урбанистической напористостью и стремительностью. Таким образом, музыкальный ряд фильма образует рондальную структуру, где роль рефрена выполняет «Пасифик 231», а эпизоды — фоновая синтезаторная музыка.

Несмотря на то, что «Автомобиль набирает надежность» не включен в официальную фильмографию<sup>20</sup>, это уже яркий пример применения принципа «лейтмузыки», который затем будет развит в «Марии» и «Одиноким голосе человека». Отметим, что раннее (до-вгиковское) творчество Сокурова до настоящего момента было вне поля зрения отечественных исследователей. Нам не удалось найти ни одной сколь-нибудь развернутой статьи или хотя бы рецензии, посвященной горьковским картинам Сокурова. В обеих защищенных диссертациях по творчеству Сокурова горьковские картины даже не упоминаются и не значатся в фильмографии, приводимой в конце работ. Оба сборника «Сокуров» издательства «Сеанс» начинаются с «Одинокого голоса человека» и «Марии», полностью игнорируя то, что было до этих картин, и тоже не упоминая до-вгиковские ленты в фильмографическом списке. Это удивительный факт, ведь имя Сокурова уже давно и бесспорно стоит в одном ряду с такими фигурами, как Тарковский, Бергман, Феллини. Можем ли мы представить, чтобы пять фильмов кого-то из этих режиссеров упорно

---

<sup>19</sup> Очевидно, это стоит считать уступкой (возможно, неосознанной) привычной эстетике телевизионной документальной продукции. В художественном плане фильм, конечно, сильно выиграл бы, если бы фоновой и бессодержательной музыки там не было. В дальнейшем у Сокурова мы почти никогда не встретим фоновой музыки, лишенной смысловой нагрузки и использующейся лишь для ликвидации тишины: режиссер очень быстро начинает осознавать самоценность музыкального образа и даже его автономность.

<sup>20</sup> Официальная фильмография Сокурова размещена на его сайте [sokurov.spb.ru](http://sokurov.spb.ru) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

игнорировались исследователями<sup>21</sup>? Западные исследователи оказались более дотошными: Jeremi Szaniawski в своей монографии приводит горьковские фильмы в фильмографии и спрашивает о них Сокурова в интервью.

Впрочем, ценители творчества Сокурова все равно, фактически, лишены этих работ: они ни разу не демонстрировались по федеральному телевидению в России (по крайней мере, свидетельств обратного найти не удалось) и не издавались у нас на видеоносителях (дисках и видеокассетах)<sup>22</sup>. Наш рассказ об этих фильмах помимо исследовательских задач преследует еще и цель привлечь внимание научного и кинематографического сообщества к горьковскому периоду режиссера и опровергнуть мнение о том, что это сугубо ученические ремесленные работы.

### *«Одинокий голос человека»*

Первым игровым фильмом Сокурова стал «Одинокий голос человека». Судьба этой картины оказалась крайне драматичной. «Одинокий голос человека» создавался как дипломная работа во ВГИКе. Однако институтское руководство стиль и сам дух этой работы категорически не устроил. Творчество режиссера назвали «антисоветским», фильм приказали уничтожить. Но оператор Сергей Юризицкий смог подменить пленку и спасти, таким образом, работу. В поисках помощи Сокуров и сценарист Юрий Арабов (это была их первая совместная работа) обратились к Андрею Тарковскому. Он посмотрел «Одинокий голос человека» и очень высоко его оценил. Благодаря активному заступничеству Тарковского Сокурову позволили защитить диплом, правда, не «Одиноким голосом» (который ректорат считал уничтоженным), а «Летом Марии Войновой». Кроме того, Тарковский попросил руководство Ленфильма посмотреть игровой дебют Сокурова, после чего молодой выпускник ВГИКа

---

<sup>21</sup> Такое положение вещей мы можем сравнить с отношением к раннему творчеству Антона Веберна: большинство музыкантов и исследователей начинают отсчет созданного композитором с Пассакалии Op. 1, игнорируя предшествовавшее ей десятилетие интенсивного творчества. Однако в случае с Веберном эта несправедливость постепенно ликвидируется — появляются новые записи допусных сочинений, а музыковеды по крайней мере упоминают их, говоря об эволюции композитора.

<sup>22</sup> На Западе же доступны «Последний день ненастного лета» и «Мария», вышедшие на французском DVD-издании.

был принят на студию<sup>23</sup>.

«Одинокий голос человека» — экранизация повести Андрея Платонова «Река Потудань». Впрочем, термин «экранизация» в отношении фильмов Сокурова можно употреблять лишь с оговоркой. Скорее, это фильмы-метафоры по мотивам. Зачастую режиссер намеренно дистанцируется от первоисточника, даже отказываясь от имен персонажей. Так, в «Спаси и сохрани» (по «Мадам Бовари») ни разу не звучит имя Эммы Бовари. А в «Фаусте» вместо Мефистофеля фигурирует персонаж, которого зовут Ростовщик. Однако, «Одинокий голос человека» еще сохраняет достаточно тесные связи с литературной первоосновой. Здесь сохранена сюжетная линия, оригинальные имена персонажей, да и сам дух платоновской прозы передан очень точно. Главные отступления от «Реки Потудань» — это эпизоды документальной хроники, длинные кадры с показом старинных фотографий и вставной мини-сюжет про мужчину, желающего утопиться в реке, чтобы увидеть жизнь после смерти<sup>24</sup>. Кроме того, режиссер многократно усиливает недоговоренность оригинала, не балует зрителя объяснением сюжетных поворотов. В результате не читавший книгу человек вряд ли сможет понять, где и почему оказался Никита после свадьбы и недолгой совместной жизни с Любой, да и кто такая Люба — тоже. Отказ от привычной нарративности в пользу взаимосвязанных

---

<sup>23</sup> В книге Н. Болдырева «Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского» приводится мнение Тарковского об «Одном голосе человека», высказанное в 1982 году в разговоре с Глебом Панфиловым:

*«...Не знаю, правда, что тебе сказать по поводу его картин, но по поводу одной его картины — она может нравиться или не нравиться, эта картина, имеющая недостатки, но она сделана гением, и это недостатки гениального человека... Там есть буквально провальные сцены, но это провалы гениального человека...*

*Посмотри картину, которая называется "Одинокий голос человека"... Игруют у него в этом фильме не актеры и даже не любители, а просто люди с улицы. При этом там есть какой-то странный стиль, срез - какие-то странные аспекты, там есть куски, которым я просто, не скрывая, завидую, потому что мне так никогда не снять... Я могу сказать, что в каких-то других сценах я мог бы подняться и выше, но такого я никогда не делал... И вот, Глеб, я смотрел эту картину... там есть сцена, когда герой убегает из дома, и находит его в городе старик отец... Он сидит на базаре, на каких-то автобусах, на помойках, где сбрасывают мясо, за какими-то ящиками... Помнишь, какие там чудовищные вещи? Настолько натуралистически странные, что уже превращаются в поэзию... И вот, Глеб, там есть кусок черно-белый, снятый рапидом и... немой. Глеб! Это даже не один кадр. Там четыре гениальных кадра. Глеб, ты знаешь, что только за одну эту картину... Ты помнишь Виго? Он сделал две картины, и он уже гений, он остался в веках... Уровень! Ты помнишь "Ноль за поведение"? У Сокурова есть странные вещи, необъяснимые, даже глупые, непонятные вроде, несвязные... Но... гений! Рука гения...!». См. Болдырев Н. Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского. Челябинск: Урал Л.Т.Д., 2002. С. 3*

<sup>24</sup> Он взят Сокуровым из другого произведения Платонова - «Происхождение мастера». Однако, Сокуров меняет окончание истории. Если у Платонова рыбак действительно утонул, то в «Одном голосе человека» мужик выныривает из реки и забирается назад на лодку, отряхиваясь от воды. Это происходит в самом конце фильма, уже после завершения основного сюжета. Вот только можно ли считать это «хэппи-эндом»?

аудиовизуальных образов поднимает всю историю до уровня символического обобщения, где, условно говоря, нет дочери умершей учительницы городского училища, а есть Девушка. Когда мы впервые видим в фильме Любу и слышим ее диалог с Никитой, мы о ней не знаем совершенно ничего (сценарное воспоминание о том, как отец Никиты ходил в гости к матери Любы, будет позже). Поэтому для нас это диалог архетипических Юноши и Девушки. По этому принципу выстроено все повествование в «Одиноким голосом человека». Сокуров очищает сюжет от всего неважного, второстепенного. В кадре минимум диалогов, куда больше — молчания. Это отличительная черта не только дебютного фильма, но и всего творчества Сокурова, но наиболее наглядной она станет в третьем периоде — «музыкального вакуума». Мало здесь и музыки. Музыкальная лейттема — вторая часть («Святая Цецилия») сюиты «Рубенсиана» (1950) швейцарского композитора Отмара Нуссио. Произведение необычно своим составом: флейта, солирующая скрипка, клавесин и струнные. И это, конечно, дань необарокко. Элементы стилизации здесь проявляются во всем: в гармонии, в характерных барочных каденциях, в инструментальных приемах. Но Сокурова привлекло иное. И не стоит искать связей между «Одиноким голосом человека» и творчеством Рубенса, усматривать изощренные стилистические игры или другие скрытые смыслы. Выбор Сокурова в данном случае обусловлен исключительно эмоциональным наполнением музыки, которая в его восприятии поднимается над каким-либо программным содержанием или стилевым решением. Приведем слова режиссера по поводу произведения Нуссио<sup>25</sup>:

*«Это поразительная тема, которую я услышал на пластинке Рождественского. Я очень люблю этого дирижера, авторитет его огромный — и профессиональный, и человеческий... Я отслеживал каждую его новую пластинку. Его пластинки всегда были событием. И вот однажды вышла большая пластинка-гигант, и там было, в том числе, вот это произведение Нуссио. Прежде его никто не исполнял, мы его совсем не знали. Точнее, там*

---

<sup>25</sup> Цитата взята из беседы Сокурова с автором работы.

*было записано, по-моему, два произведения. Но одно из них — вот это, и оно показалось мне пронзительным. И какая же большая дистанция между Нуссио и Платоновым, но я в то время как раз задумывал картину «Одинокий голос человека» по Платонову, и мне нужна была основная тема душевной боли одинокого человека. И ничего рядом с этим я не мог найти... И меня абсолютно не интересовало историческое несоответствие, абсолютно не интересовало то, что там есть несоответствие культур (условно говоря, славянской и европейской страны), и сам характер звучания и состав, с помощью которого эта музыка исполняется, сложный и совсем не рабоче-крестьянский, не советский... Нуссио для меня был знаком моей жизни и судьбы моей, потому что у картины была ужасно тяжелая судьба, была попытка уничтожения ее, и всегда, когда у меня возникает вот это пронзительное чувство, когда я жду помощи и хочу ее оказать сам себе, потому что никто больше не может, я стараюсь ставить эту тему».*

Пластинка, о которой говорит Сокуров, была выпущена в 1977 году фирмой «Мелодия». Комплект «Музыка и живопись» включал два виниловых диска на 33 оборота. На первой стороне первой пластинки как раз была записана пятичастная сюита Нуссио (полный список частей: «Фламандский рынок», «Святая Цецилия», «Пьяный Силен», «Суд Париса», «Одиссей в стране феаков»).

Тема Нуссио впоследствии появится и в других фильмах Сокурова («Круг второй», «Тихие страницы», «Мать и сын»), что доказывает ее особое значение для режиссера. Значение не «интеллектуальное», а эмоциональное. Несмотря на свою бесхитрость и какое-то наивное стилизаторство музыка действительно удивительная по настроению: в ней слышен возвышенный обобщенный трагизм, но без пафоса, а, скорее, со светлым сочувствием и ностальгической мягкостью.

В «Одиноком голосе человека» тема Нуссио звучит трижды. Первый раз — целиком, в самом начале фильма. Во время ее звучания мы видим первые кадры: документальную хронику, на которой запечатлены рабочие, с усилием

вращающие огромное колесо. Этот аудиовизуальный образ — глобальная метафора, эпитафия, не связанный напрямую с сюжетом, но эмоционально и символически обобщающий все повествование.

*«ХРОНИКА! Распечатка из хроники — люди ходят по кругу. <...> Это продолжающаяся в течение всего времени работа усталых людей на реке. Собственно, это может быть и утренняя, и дневная работа. Это символ времени, но не исторического, а физического»* — пишет режиссер в своих дневниках 1978 года, посвященных «Одинокому голосу человека»<sup>26</sup>.

«Фильм начинается дотитровым прологом — распечатанной хроникой бурлаков, вращающих огромное деревянное колесо. Этот архаический механизм открывает в творчество Сокурова целую серию машин, проходящих через многие его фильмы и часто символизирующих механизм мироздания с его непреложными и загадочными законами. В силу этого он часто вынесен за рамки собственно повествования. Он работает за пределами маленького мира героев и недоступен им. Колесо относится к разряду таких вечных архетипических символов судьбы (ср. колесо фортуны)» — комментирует этот момент Михаил Ямпольский<sup>27</sup>.

Интересно, что первоначально Сокуров планировал озвучить это фонограммой, имитирующей реальные звуки такой сцены: *«По фонограмме — это скрип колеса, неясные реплики людей, гудки над рекой»*<sup>28</sup>. Но в итоговом варианте вместо квази-внутрикадрового шумового сопровождения была использована закадровая музыка Нуссио. Таким образом, кадры хроники еще дальше ушли от бытовой осязаемости и сиюминутной реальности.

После хроники демонстрируются титры, а затем — видеоряд с главным героем, идущим по безлюдным полям и холмам. Завершается эпизод с музыкой Нуссио двумя символическими статичными планами: на первом — панорама провинциального городка, над которым возвышается церковь<sup>29</sup>, на втором плане

<sup>26</sup> Сокуров А. «Одинокое голос человека». Дневники 1978 года // Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 35.

<sup>27</sup> Ямпольский М. Платонов, прочитанный Сокуровым // Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 48

<sup>28</sup> Сокуров А. «Одинокое голос человека». Дневники 1978 года // Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 35.

<sup>29</sup> Кадр с церковью — не единственный религиозный мотив в фильме. Сокуров вводит в сюжет бессловесного

— неподвижно стоящий в центре кадра Никита с закрытыми глазами. Таким образом, музыка связывает внесюжетные документальные кадры (по Ямпольскому — изображение механизма, работающего за пределами мира героев) и экспозицию сюжета (главный герой возвращается в свой родной город). Четыре визуальных символа (люди, крутящие колесо, снятый общим планом Никита на пути домой, город с церковью и Никита с закрытыми глазами) объединены музыкальной темой, которая оказывается эмоционально-символическим обобщением более высокого порядка.

Тема Нуссио появляется в фильме четыре раза. Второй раз (после начального эпизода) она звучит во время демонстрации черно-белых фотографий. Это еще одна документальная вставка, не имеющая прямых связей с сюжетом и отделенная черными проклейками. Она появляется, когда Люба ложится спать, а Никита покорно сидит рядом и хранит ее сон. В этом контексте старинные фотографии, где изображены то ли гимназисты, то ли курсанты, могут быть трактованы как сон Любы, поскольку позже в фильме будет сцена-воспоминание, где Никита увидит 15-летнюю Любу, листавшую старинный альбом с фотографиями. Впрочем, такое объяснение грешит некоторой искусственностью. Да и не так важно для Сокурова, откуда здесь появляются эти фотографии. Ведь это еще одно символическое обобщение. Разглядывание старинных фотографий — размышление о России, о судьбе России, о русских людях. Впоследствии из этого вырастет целый фильм — «Элегия из России», построенный на волжских фотографиях Максима Дмитриева.

В структуре «Одинокого голоса человека» эпизод с фотографиями имеет интермедийное значение. И музыкальная лейттема фильма здесь оказывается как нельзя кстати.

Любопытно, что Сокуров планировал одновременно с игровым «Одиноким голосом человека» сделать документальный фильм о Платонове. Рассказывает сценарист и постоянный соратник Сокурова Юрий Арабов:

«Я написал сценарий игрового фильма на восемнадцать страниц.

---

персонажа — монаха в черном одеянии. Этот монах периодически появляется рядом с главным героем.



Александр Николаевич сразу все принял, но потом у него родилась идея снять еще документальную картину о Платонове. Мы поехали с ним к Марии Александровне Платоновой, у которой впоследствии бывали довольно часто — общались, запасались фотографиями для документальной картины. Саша написал заявку на фильм «Возвращение Платонова». Я, в свою очередь, написал документальный сценарий, который был хуже игрового»<sup>30</sup>.

Документального фильма не получилось, и к теме Платонова Сокуров больше никогда не возвращался, но зато роль документальных вставок в «Одиноким голосе человека» оказалась очень значительной. Принцип соединения документального и игрового материала впоследствии будет развит в «Скорбном бесчувствии». Однако, в «Одиноким голосе человека» еще нет ощущения мозаичности от чередования игровых и документальных эпизодов.

Третий эпизод с музыкой Нуссио приходится на ключевой сюжетный момент: первую брачную ночь Никиты и Любы. Никита бессильно отказывается от близости с Любой, что становится первопричиной дальнейших трагических событий. Звучание «лейтмузыки» здесь выполняет роль комментария рассказчика, авторского пояснения.

Четвертое появление «лейтмузыки» происходит на последнем кадре и заключительных титрах. Последний кадр до титров взят из черно-белой хроники, показывающей реку и плывущие по ней корабли. Река<sup>31</sup> символизирует течение жизни и, таким образом, перекликается с первыми кадрами фильма (как мы помним, также документальными), символизирующими, по Сокурову, физическое время.

Итак, четыре появления «лейтмузыки» в «Одиноким голосе человека» выполняют роль эпиграфа, интермедии, комментария и эпилога (послесловия). Принципиальное ее отличие от других музыкальных моментов фильма — в том,

---

<sup>30</sup> Цит. по: Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 26.

<sup>31</sup> Также река вызывает целый комплекс ассоциаций: во-первых, собственно с рекой Потуданью в произведении Платонова; во-вторых, со множеством будущих фильмов Сокурова, где фигурирует река или море (пятичастный фильм «Повинность» целиком снят на корабле; «Русский ковчег» плывет по реке времени; в «Фаусте» река становится ключевым символом финала картины), в-третьих, со множеством примеров использования реки в качестве символа в литературе.

что ее появление неситуативно, она не привязана к конкретным образам или смыслам.

Еще одна музыкальная тема фильма взята из «Космогонии» (1970) Кшиштофа Пендерецкого. Вот что говорит об этом фрагменте сам режиссер<sup>32</sup>:

*«Там изменена скорость, есть соединение пяти-шести дорожек одновременно... Это “Космогония”, но абсолютно “испорченная”, как я это называю. Я брал один фрагмент из первой части, параллельно запускал вторую половину второй части, одновременно ставил на магнитофон середину первой части... Кроме того, была изменена скорость, то есть там иногда звучит не музыка, а среднее между музыкой и шумом, и таким образом все это соединяется. И так получается вот этот эпизод на рынке, когда герой лежит в яме».*

Таким образом, Сокуров фактически сам выполнял здесь функцию композитора. Вспомним аналогичные эксперименты с магнитной пленкой у композиторов-авангардистов второй половины XX века (например, «Пение отроков» Карлхайнца Штокхаузена и эксперименты Пьера Шеффера).

Как и лейтмузыка Нуссио, элементы из «Космогонии» звучат в фильме несколько раз. Однако, обобщающего значения сонорная тема не имеет и иллюстрирует конкретные негативные состояния главного героя: болезнь, потом — отчаяние от неудачи с Любой и падение на самое дно, в конце — муки совести (когда Никита бежит к Любе). Проще говоря, если тема Нуссио — это символ, поднимающийся над всем повествованием, то тема Пендерецкого имеет здесь сугубо иллюстративное значение.

Стоит обратить внимание на прогрессивность, смелость Сокурова при выборе музыкального сопровождения. В 1970-е годы в советском кинематографе совершенно не была распространена западная авангардная музыка. По данным крупнейшей российской интернет-кинобазы Кинопоиск и западной IMDb.com, Сокуров был первым советским режиссером, использовавшим музыку Пендерецкого (позже, в 1986 году, музыка

---

<sup>32</sup> Цитата взята из беседы Сокурова с автором работы.

Пендерецкого появится в фильме «В условиях неочевидности» Фархада Юсуфова)<sup>33</sup>.

«Одинокий голос человека» — это не только первый игровой фильм Сокурова, но и первая его безусловная творческая вершина.

### *«Соната для Гитлера»*

Музыка Пендерецкого звучит и в первой «послевзиковской» документальной картине Сокурова — «Соната для Гитлера». Несмотря на свою краткость эта работа может служить ярчайшим примером огромной роли музыки в документальном фильме. Кроме того, «Соната для Гитлера» стала первым обращением Сокурова к теме Второй мировой войны (в дальнейшем эта тема будет развита в «И ничего больше», «Молохе» и «Солнце»). И поразительно, что этот фильм на немзыкальную тему от начала и до конца организован музыкой.

Визуальный ряд фильма представляет собой монтаж нацистской хроники. Причем все фрагменты, которые здесь фигурируют, мы уже видели в более ранних документальных фильмах (в частности, в «Обыкновенном фашизме» Михаила Ромма). Конечно, Сокуров и здесь находит любопытные решения — например, делает визуальным лейтмотивом крупный план рук (Гитлера, простых людей, рабочих и т.д.). Но основную смысловую нагрузку несет именно музыка, выражающая индивидуальность художественного мышления Сокурова.

Основа музыкального ряда фильма — Allemande из Сонаты a-moll для флейты соло BWV 1013. В различных изданиях это произведение фигурирует и как соната, и как партита. Но в единственном рукописном первоисточнике этого произведения (копия SBB P 968) оно озаглавлено Solo in A.

---

<sup>33</sup> Интернет-кинобазы грешат неточностями и, зачастую, недостаточной полнотой (особенно это касается IMDb в отношении советского кинематографа), но в данном случае сведения Кинопоиска и IMDb совпадают, поэтому мы склонны им доверять.



Музыка резко контрастирует визуальному ряду. Кажется, что произведение Баха (тем более, соло флейты!) несовместимо с агрессивными кадрами нацистской хроники.

Но Сокуров дает не просто Аллеманду. В нее периодически вторгаются сонорные фрагменты из произведений Пендерецкого. Получается контраст не только между музыкой и видеоматериалом, но и внутри самой музыки. В таком контексте флейта, играющая баховскую мелодию, может ассоциироваться с жизнью, светлым началом, а разрывающие ее пугающие сонорные звучности — с нацистским режимом. Любопытен финал: ближе к завершению фильма флейта практически перестает звучать, погребенная под сонорным хаосом, но в конце концов ее тема, несмотря ни на что, восстанавливается. Так жизнь побеждает в борьбе со смертью.

Еще одна трактовка связана с тем, что звучит именно соло флейты, причем на музыку накладываются (в случае с «Сонатой для Гитлера» — именно так, а не наоборот) кадры выступлений Гитлера. Получается наглядная иллюстрация выражения «заливается соловьем». Таким образом, соло флейты можно воспринять как ироническую аллегория вдохновенных гитлеровских речей, а вторгающиеся сонорные фрагменты, соответственно, как жуткие реалии войны и геноцида.

Разумеется, приведенные нами трактовки не стоит считать единственно возможными. Смысл, который Сокуров вкладывал в этот фильм (и выразил,

прежде всего, музыкальным решением) — более объемный и многогранный. Музыка и хроникальные кадры хоть и привязаны к историческому контексту, но поднимаются до уровня символов, художественных обобщений, поэтому вряд ли могут быть втиснуты в искусственную, неизбежно прямолинейную схему. Однако, в любом случае, поразителен сам факт того, что *всё кинематографическое произведение организуется сквозной музыкальной темой, которая к тому же является частью продуманной музыкальной драматургии*. Не случайно Сокуров назвал фильм «*Соната* для Гитлера», подчеркнув тем самым его музыкальность (и, конечно, указав на связь с сонатой Баха).

Доминирование одного музыкального образа позволяет нам отнести эту картину к первому периоду, условно обозначаемому нами как «лейтмузыка». Тем не менее, в «Сонате для Гитлера» мы уже видим некоторые из тех приемов, которые получают блестящее развитие в более поздних документальных картинах — острый контраст между музыкальными темами, а также между музыкальным рядом в целом и видеорядом.

### «Мария»

Интереснейший пример соединения двух способов работы с музыкальным материалом представляет собой документальный фильм «Мария» о судьбе работницы колхоза Горьковской области Марии Войновой. Картина состоит из двух частей. Первая — «Лето Марии Войновой» (19 минут) — была снята еще в Горьком, до поступления во ВГИК. По словам режиссера, это *«цветное летнее впечатление о Марии Семеновне. Сенокос, купание в реке, работа на льняных полях, отпуск в Крым, что бывает в жизни крестьянина (особенно летом) чрезвычайно редко — самые первые впечатления городского человека, кем и явился автор фильма»*<sup>34</sup>.

Годы спустя, уже работая в Лениграде, Сокуров вернулся в ту же

---

<sup>34</sup> Авторская аннотация Александра Сокурова. Цит. по интернет-источнику: [http://sokurov.spb.ru/isle\\_ru/documentaries.html?num=2](http://sokurov.spb.ru/isle_ru/documentaries.html?num=2) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

деревню, где снимал «Лето Марии Войновой», и собрал жителей в местном доме культуры, чтобы показать свой фильм про их односельчанку — к тому моменту ее уже не было в живых. Реакция людей после кинопоказа и рассказ о родственниках Марии легли в основу второй части (17 минут). *«Вторая часть — печальный «подарок» судьбы. Прошло девять лет. Эти годы принесли перемены. Не стало одних, появились на свет другие. Вторая глава — черно-белое изображение с рассказом о том, как завершилась судьба Марии Семеновны. Это грустное, элегическое повествование. Режиссер намеревался дать панораму судьбы конкретного человека в конкретных условиях»*<sup>35</sup>. Все вместе было выпущено на Ленинградской студии документальных фильмов в 1988 году под названием «Мария».

Получилось, что первую часть Сокуров создавал еще в первый творческий период, а вторую — уже на рубеже второго и третьего периодов. Стилистический контраст ярко проявился в музыкальном решении.

Лейтмузыка «Лета Марии Войновой» — элегическая тема, впервые появившаяся у Сокурова в документальной ленте «Самые земные заботы». По словам режиссера, он не помнит, что это за музыка, он нашел ее в архивах Горьковской телестудии<sup>36</sup>. В обоих фильмах эта тема характеризует крестьянский труд в несколько опозитизированном элегическом ключе. В «Лете Марии Войновой» мы слышим ее мелодию шесть раз, но два из них она звучит без сопровождения, в одноголосном виде. Наиболее полное развернутое звучание темы мы слышим в начале фильма (примерно со второй минуты, продолжительность — около полутора минут) и на финальных титрах «Лета Марии Войновой» (около полминуты). Таким образом, Сокуров обрамляет ей картину. Дважды тема в оригинальном виде появляется и внутри фильма, но оба проведения ее существенно короче (по 10-15 секунд). Кроме того, они чередуются с одноголосными проведениями и внутрикадровой музыкой (пение крестьянок, насвистывание). Очевидно сходство музыкальной драматургии

---

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Из личной беседы с автором работы (2013).

«Лета Марии Войновой» с «Автомобиль набирает надежность» и «Одиноким голосом человека».

Вторая часть выстроена в музыкальном плане уже совсем иначе. Здесь нет доминирующего музыкального образа, но есть несколько ярких музыкальных фрагментов совершенно разного происхождения и стилистики.

Начинается вторая часть с четырехминутного проезда на автомобиле по сельской дороге — под музыку шестого номера «Бал» из «Гоголь-сюиты» Альфреда Шнитке. Номер звучит у Сокурова почти полностью — с цифры 56 по партитуре (колокола, затем — проведение основной темы на флексатоне) и до конца.

The image shows a musical score for a film. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Camp, Tmb., Cemb., and Ch. b. The second system includes staves for Tmb., Flex., Fisch., Cemb., Piano, and Ch. b. The score is in 2/4 time and features various dynamics such as sf, pp, f, and ff. A box containing the number 57 is located above the second system.

В творчестве Сокурова это единственный пример использования музыки Шнитке. Режиссер и композитор были знакомы, но не очень близко. Их общение началось еще во время работы Сокурова на Горьковском телевидении

в качестве ассистента режиссера Юрия Беспалова.

*«Я несколько раз звонил ему, просил его написать музыку к одной из документальных картин [Юрия Беспалова]. Он же много писал и для научно-популярного кино. Он мне рассказывал, как купил белый рояль в первый раз в жизни... Потом встречались здесь в музее Шаляпина. Там был у него камерный концерт, он был с женой. У меня есть очень редкие фотографии, с крупными планами, с прочитыванием глаз... Удивительный человек был, очень молчаливый, какой-то искренний, по-моему, и чувствовавший, что он здесь абсолютно не к месту. В Советском Союзе, в этой среде, где никто не понимает масштаба его озабоченности и никто не говорит с ним на языке, соответствующем его уровню» — вспоминает Сокуров о своих впечатлениях от личности Шнитке<sup>37</sup>.*

Вместе с тем, творчество Альфреда Гарриевича режиссер оценивает весьма неоднозначно.

*«Мне кажется, что Шнитке — это самый крупный из больших композиторов, который мог сформироваться, сложиться только благодаря существованию кинематографа. Влияние кинематографической рутины на него столь глубоко, столь всесторонне, что до конца дней своих он от этого кинематографического стиля визуализированного он избавиться уже не мог. Работая с классической фразой, с классическим большим серьезным оркестром, с классической грамотой высокого уровня, все время опускал это до уровня визуализации... Как будто у него все время есть экран, на который он смотрит и для которого он пишет. Что бы я ни слышал его, все время вижу, что вот эти лапки и хвостик торчат. До такой степени он был потрясен работой с визуализацией. Он очень глубоко глотнул этого воздуха визуального»<sup>38</sup>.*

Возможно, именно этим объясняется то, что кроме единичного примера мы больше не найдем музыки Шнитке в фильмах Сокурова. А появление

---

<sup>37</sup> Из личной беседы с автором работы (2012)

<sup>38</sup> Там же.



номера из «Гоголь-сюиты» в «Марии» объясняется исключительно увлеченностью режиссера этим произведением в период работы над фильмом: *«Вышла эта пластинка, и я ее слушал много раз, как только она заканчивалась — ставил снова»*<sup>39</sup>.

Речь идет о пластинке фирмы «Мелодия»<sup>40</sup> «Симфоническая музыка советских композиторов» (1981). На ней «Гоголь-сюита» записана в оркестровой редакции Геннадия Рождественского (он же и дирижирует произведением). Оригинальная партитура была написана Альфредом Шнитке к спектаклю Юрия Любимова «Ревизская сказка» (Театр на Таганке, 1978).

Вот что Г. Рождественский говорит о сюите в своем предисловии к ее концертному исполнению: «В сюите Альфреда Шнитке <...> мы встретимся со многими гоголевскими героями. Дело в том, что сюита эта составлена из музыки к спектаклю Театра на Таганке «Ревизская сказка». Спектаклю, поставленному режиссером Юрием Любимовым, спектаклю, героем которого является сам Николай Васильевич Гоголь, действующий на сцене в окружении своих героев — Павла Ивановича Чичикова, Андрея Петровича Черткова, Акакия Акакиевича Башмачкина, Аксентия Ивановича Поприщина, по совместительству испанского короля Фердинанда VIII»<sup>41</sup>.

Нужна ли была Сокурову в этом эпизоде из «Марии» квинтэссенция гоголевского, выраженная в музыке Шнитке? Вероятно, напрямую такая задача режиссером не ставилась — Сокуров вообще избегает постмодернистской игры смыслов. Эмоциональная наполненность музыки для него важнее, чем тот ворох ассоциаций, который она с собой несет. Но в случае с «Гоголь-сюитой» и кадрами «Марии» эти смыслы появляются неизбежно, даже и без желания режиссера. Киновед Виктор Листов, очевидно, не зная название произведения, звучащего в этом фрагменте, тем не менее безошибочно прочитывает гоголевское начало: «Эта дорога – ведь та самая, по которой летит легендарная

---

<sup>39</sup> Из личной беседы с автором работы (2013).

<sup>40</sup> Каталогный номер С 1018757-62.

<sup>41</sup> Цит. по интернет-источнику: <http://taganka.theatre.ru/press/articles/13900/> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

гоголевская Русь-тройка. Как и та, что изображена в «Станционном смотрителе». Аллегория страны во всем ее величии и во всем ужасе бед и страданий»<sup>42</sup>.

Но не только кадры фильма обогащаются новыми смыслами благодаря музыке, но и музыка звучит иначе в этом кинематографическом и историческом контексте. Вторая часть «Марии» снималась в разгар «перестройки», когда Россия летела на всех парах от застойного «развитого социализма» к хаосу и вседозволенности начала 90-х. Нечто подобное происходит и в музыке «Бала»: эксцентрично-ироничный вальс сменяется мазуркой, пошлейшим «Сиреневым туманом», а в итоге все идет вразнос в безумном Allegro. И все это накладывается на стремительное движение машины по русскому провинциальному бездорожью.

Помимо музыки Шнитке во второй части «Марии» звучит «Колыбельная песня» М. И. Глинки (из сборника «Прощание с Петербургом»), итальянская эстрадная песня и основная тема «Лета Марии Войновой». Использование стилистически далеких друг от друга музыкальных произведений в одном сюжетном контексте — это как раз одна из ключевых особенностей второго творческого периода Сокурова («музыкальная мозаика»). Вместе с тем, Сокуров здесь не сталкивает различные фрагменты (как в «Жертве вечерней»), все они звучат обособленно. И это уже роднит музыкальную драматургию второй части «Марии» с фильмами следующего периода, условно характеризуемого нами термином «музыкальный вакуум».

Очень интересно и показательно использование в «Марии» «Колыбельной песни» Глинки, которая звучит почти целиком.

---

<sup>42</sup> Листов В. Конец идиллии // Сокуров. Части речи. Кн. 2. С. 29

*legato e dolce*

Спи, мой ан - гел, по - чи -

вай, яс - ных глаз не от - кры - вай. Ба - ю,

В фильме ее исполнение сопровождается рассказ о смерти и похоронах Марии Войновой, а также о семье ее дочери.

В таком контексте текст «Колыбельной» обретает новый смысл: это и наполненное светлым трагизмом прощание с героиней «Лета Марии Войновой» (вспомним «Колыбельную ручья» из «Прекрасной мельничихи» Шуберта, имеющую схожее эмоциональное наполнение), и предупреждение, напутствие вступившей во взрослую самостоятельную жизнь ее дочери, которой еще, возможно, предстоит столкнуться с жизненными трагедиями<sup>43</sup>.

Наряду с классическими фрагментами во второй части «Марии» появляется и основная тема «Лета Марии Войновой». Но теперь уже ее звучание окрашено совсем в иные тона и наделено новым смыслом. Первый раз мы слышим знакомую музыку во время кинопоказа в Доме культуры — она звучит внутрикадрово, это сопровождение кадров «Лета Марии Войновой». С момента съемки фильма много воды утекло — мы узнаем, что главной героини уже нет в живых, а ее муж женился снова, что ему не может простить дочь. Поэтому идиллическая тема «Лета Марии Войновой», да еще и звучащая с сельского киноэкрана, воспринимается как что-то далекое, нереальное, никак не

<sup>43</sup> Приведем первую строфу текста (автор стихов – Н. Кукольник):

*Спи, мой ангел, почивай, / Ясных глаз не открывай. / Баю, баюшки-баю, / Баю, баюшки-баю. / Не спишь, а время улетит, / И грозно тучи соберутся, / И страсти проснутся, / И буря жизни закипит, / И страсти буйные проснутся, / И буря жизни закипит, / И буря жизни закипит.*

соотносящееся с настоящей жизнью.

Второй раз мелодия звучит в самом конце «Марии»: она накладывается на кадры, снятые из уезжающего поезда, и старые съемки Марии Войновой, плачущей на кладбище перед могилой сына. Он ребенком погиб под колесами грузовика. Об этом говорилось еще в «Лете Марии Войновой», но акцента на горе не было: светлая тональность фильма лишь немного мрачнела от печального воспоминания. Однако, вторую часть «Марии» Сокуров завершает именно кадрами страдающей матери. И лейттема «Лета Марии Войновой» теперь воспринимается однозначно трагически, с щемящей тоской и болью. При этом никакие изменения в собственно музыкальную ткань не вносились, то есть все дело в контексте. Мы можем сравнить это со знаменитым эффектом Кулешова<sup>44</sup>. Можно даже сказать, что Сокуров в «Марии» проделал то же самое, но уже с музыкой и видеорядом, показав, что одна и та же музыка может восприниматься совершенно по-разному, если на нее наложить разное изображение и поставить в разный сюжетный контекст.

## **II период: Музыкальная мозаика**

Во второй части «Марии» мы отметили лишь некоторые черты, типичные для второго творческого периода Сокурова. Наиболее же ярко эстетика и приемы «музыкальной мозаики» проявились в картинах, созданных в первую половину 1980-х годов. Начало стилистического поворота после «лейтмузыки» ознаменовала картина «Альтовая соната. Дмитрий Шостакович»<sup>45</sup>. В звуковом решении этой полнометражной (80 минут) документальной ленты сформулированы основные принципы «музыкальной мозаики»<sup>46</sup>:

---

<sup>44</sup> Эффект Кулешова — одно из главных доказательств важности монтажа и влияния его на зрительское восприятие визуальных образов. Название эффект получил по имени советского режиссера и теоретика кино Льва Кулешова, который провел эксперимент и описал его в своих научных работах. Кулешов снял крупным планом лицо актера Ивана Мозжухина и смонтировал его поочередно с тремя другими планами: тарелкой супа, ребенком в гробу и девушкой, томно лежащей на диване. В первом случае зрители сочли, что лицо актера выражает голод, во втором — скорбь, в третьем — вождение. На самом деле кадр с актером был одинаковым во всех трех случаях. Это доказывает, что зритель по-разному воспринимает один и тот же визуальный образ в зависимости от контекста.

<sup>45</sup> Год окончания работ над фильмом — 1981.

<sup>46</sup> Подробно фильм «Альтовая соната. Дмитрий Шостакович» будет рассмотрен в четвертой главе работы.

1. Полифоническое и максимально контрастное использование музыкального и шумового сопровождения разного происхождения (народные песни, классическая музыка, шумы)
2. Мозаичность и контрапунктирование на разных уровнях (контраст визуальных образов, контраст между сюжетной линией и визуальными образами, контраст между визуальными образами и музыкой, контрасты музыкальные)
3. Параллельная драматургия, включающая, как правило, три слоя: повествование (закадровый голос, условный сюжет), визуальный ряд и музыкально-шумовой ряд; каждый из них при этом может быть самостоятельным и автономным.

Воплощения принципов «музыкальной мозаики» мы рассмотрим на примере картин «И ничего больше» (1982), «Жертва вечерняя» (1984) и «Скорбное бесчувствие» (1985)<sup>47</sup>.

### *«И ничего больше»*

Первоначальное название документальной картины о Второй мировой войне — «Союзники». В процессе подготовки к празднованию 40-летия Победы Ленинградской студии документальных фильмов был заказан цикл из трех получасовых картин. Одну из них — про создание антигитлеровской коалиции — взялся режиссировать Сокуров. В итоге получился фильм продолжительностью 70 минут, из-за чего на телевидение его брать не хотели. Впрочем, с идеологической точки зрения «Союзники» тоже вызывали немало вопросов и сомнений у руководства (хотя и не было однозначного запрета и преследования, как в случае с «Альтовой сонатой»). Поэтому был смонтирован «приглаженный» вариант на 30 минут, выпущенный под псевдонимом. А «Союзники», переименованные в «И ничего больше», продолжили жить самостоятельной жизнью.

Первые же кадры фильма поражают: Сокуров монтирует

---

<sup>47</sup> В скобках указаны годы окончания работ над фильмами.

телевыступление американских чернокожих чечеточников и удалую русскую пляску под гармонию. Такое начало неслучайно: танец во всех его воплощениях станет одним из ключевых символов «И ничего больше».

«Как «пляска смерти» звучит и чечетка Запада, уверенного в том, что Чемберлен привез с Мюнхенской конференции мир для двух поколений, и «Полонез» на оперном фоне горящей Варшавы» — справедливо отмечает киновед Михаил Трофименков<sup>48</sup>.

Первоначальные характеристики каждой страны-участницы войны Сокуров дает именно через музыкальный образ: у СССР это народная плясовая, у США — чечетка под джазовый стандарт «I'm gonna sit right down and write myself a letter»<sup>49</sup>, у Германии — песня «Лили Марлен»<sup>50</sup>. В дальнейшем эти темы еще будут возвращаться и приобретут, таким образом, характер

---

<sup>48</sup> Трофименков М. «Союзники» — «И ничего больше» // Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 77.

<sup>49</sup> Эта песня была написана в 1935 году (музыка — Fred E. Ahlert, стихи — Joe Young) и стала одной из самых популярных композиций за всю историю музыки США. Она входит в список The Great American Songbook, состоящий из наиболее важных для американской эстрадной музыки песен, появившихся в период с 1920-х до 1950-х годов. Ее исполняли такие певцы, как Фэт Уоллер, Фрэнк Синатра, Бинг Кросби, Нэт «Кинг» Коул. Из современных исполнителей стоит назвать Пола Маккартни. Использование этой песни Сокуровым объясняется именно тем, что это, фактически, один из музыкальных символов США.

<sup>50</sup> За два года до создания «И ничего больше» Райнер Вернер Фассбиндер снял фильм «Лили Марлен», где одноименная песня стала, фактически, главным героем. Действие картины разворачивается во времена Третьего Рейха. Вилли, молодая певичка кабаре, приезжает в нацистскую Германию и записывает песню «Лили Марлен» на пластинку. Запись неожиданно становится очень популярной, «Лили Марлен» звучит отовсюду, а певица «просыпается звездой». Ее жадуют слышать и военные на фронте, и фашистская верхушка, и обычные люди... Теперь судьба женщины тесно связана с прославившей ее песней. Вилли и «Лили Марлен» здесь, фактически, являются равноправными героями, и на их «взаимоотношениях» строится все действие. Режиссер тонко прослеживает изменения психологического состояния певицы, но в зависимости от ситуации меняется и песня. Вот певица выступает перед нацистской верхушкой, в роскошном здании. Ей аккомпанирует оркестр, а на заднике красуется гигантская свастика. «Лили Марлен» звучит пафосно и «гламурно», что резко противоречит трагически-интимной сути песни, повествующей о влюбленных, разлученных войной. А вот мы видим, как Вилли выступает перед немецкими солдатами. Песня превращается в марш, но не только потому, что солдат надо ободрить (а не повергнуть в уныние и тоску по дому), но и потому, что Вилли думает совсем не о том: мыслями она со своим возлюбленным. Чеканя слова, певица поет механически, почти «на автопилоте», после чего убегает на тайное свидание. Вилли влюблена в еврея Роберта, тайного агента Сопротивления, но с самого начала фильма они разлучены. Сначала отец Роберта (боясь, что связь с немкой может помешать антифашистской деятельности сына) не позволяет Вилли вернуться в Швейцарию, где на тот момент они жили, затем Вилли, став звездой Третьего Рейха, вынуждена скрывать свою связь с врагом режима... Таким образом, текст песни «Лили Марлен» полностью соответствует ситуации, в которой оказалась сама Вилли! Любопытно окончание сцены с выступлением Вилли в солдатском клубе. Солдаты требуют повторения песни на бис. И даже когда командующий призывает всех произнести тоекратное «Хайль Гитлер», солдаты вместо этого скандируют «Лили Марлен! Лили Марлен!». Таким образом, в требовании спеть «Лили Марлен» на бис проявляется отторжение войны, от которой все уже устали. Искусство предстает как противовес войне. Еще ярче эта идея проявляется в эпизодах, когда «Лили Марлен» передают по радио: во время звучания музыки солдаты по обе стороны фронта прекращают огонь. Фассбиндер переворачивает с ног на голову известное выражение «Когда пушки говорят, музы молчат» — у него «пушки замолкают» именно тогда, когда «музы начинают говорить». Здесь есть и еще одна ключевая мысль: искусство объединяет людей, тогда как война и политика — разъединяют.

лейтмотивов, хотя нельзя сказать, что Сокуров выстраивает здесь полноценную лейтмотивную систему.

Помимо них в фильме звучит и множество других музыкальных фрагментов — в том числе, из классики; они идут один за другим, вступая в контрапункт с видеорядом и в диалог друг с другом, а также с шумами. В качестве примера рассмотрим эпизод, в которой рассказывается о бомбардировках Англии в 1940 году.

На экране — заставка передачи, затем — лицо Черчилля. Звучат бодрые позывные британской телехроники War Pictorial News. И вдруг последние звуки медных духовых переходят в звук летящей с самолета бомбы. «Немногие в сороковом году верили, что Британия устоит. Война приобретала все более тотальный характер. Наступил черед Лондона, Бирмингема, Шеффилда, Ковентри» — комментирует закадровый голос Сокурова. На экране в это время — кадры бомбардировок Англии. На кадре с руинами после бомбежки начинает звучать фрагмент из десятой части Четырнадцатой симфонии Шостаковича.

Сокуров использует 17 тактов музыки Шостаковича. В вокальной партии звучит следующий текст:

*<...> Лицо его и было тем простором, что тянется к нему и тщетно льнет, — а эта маска робкая умрет, открыто предоставленная взорам, — на тленье обреченный <...>*

Траурные интонации в музыке, на первый взгляд, отлично сочетаются с кадрами военной хроники. Однако Сокуров показывает не только руины, но и народ, работающий ради победы над врагом и мужественно переносящий тяготы военного времени. В музыке трагизма гораздо больше, чем в видеоряде — скорее, жизнеутверждающем, чем наоборот. Да и закадровый комментарий («Народ Англии встретил войну спокойно и мужественно») несет иную эмоциональную окраску. Таким образом, музыка не просто иллюстрирует действие, но создает новую глубину, иной смысловой слой. Мы можем сравнить это с примерами барочных пассакалий, где в басу звучит *passus duriusculus*, трактуемый в символике того времени как аллегория шествия на Голгофу. Фрагмент из симфонии Шостаковича в данном случае — именно такой «*passus duriusculus*».

Есть здесь и чисто фоническая находка: в кульминации фрагмента на слове «умрет» практически в унисон с вокальной партией звучит вой летящего снаряда. На экране в это время взрывается сбитый самолет-бомбардировщик.

The image shows a musical score for a Soprano solo and strings. The Soprano part is in treble clef with lyrics in Russian and German. The string parts (Violins and Cellos/Double Basses) are in bass clef and marked 'div.' (divisi). The score includes a 'cresc.' (crescendo) marking and a fermata over the final notes. The lyrics are: 'льнет, а э-та мас-ка роб-ка-я ум-рет, / wirbt; - und sei-ne Mas-ke, die nun bang ver-stirbt, -'.

В один момент времени соединяются четыре знака смерти: звук снаряда (понятно, что снаряд несет смерть), взрывающийся самолет, слово «умрет» в тексте вокальной партии и тритон (с — ges) в музыке.

После чего внезапно звучание симфонии сменяется на веселую английскую эстрадную песню, а в кадре реет британский флаг. Англия



выстояла.

Сокуров выстроил в этом маленьком (чуть больше двух минут) эпизоде полноценную драматургию: вступление (заставка War Pictorial News), переходящее в завязку (звук снаряда), основное действие (на музыке Шостаковича) вплоть до кульминации (взрыв самолета на слове «умрет»), развязка (флаг и веселая песня). При этом, музыка и шумы оказались едва ли не более важны для повествования, чем закадровый голос и видеоряд. Проведем небольшой эксперимент. Уберем из этого эпизода звук (включая закадровый голос), оставив лишь видео. Что можно понять из этих кадров? Лишь то, что это хроника военного времени, британского происхождения. Какое-либо внутреннее развитие и динамика здесь отсутствуют. Теперь, наоборот, уберем видеоряд и закадровый голос, а оставим лишь звуки и музыку. А этого уже вполне достаточно, чтобы понять сюжет. Кроме того, в аудиопартитуре есть динамика, развитие, кульминация. Получается, что в этом эпизоде основную нагрузку здесь несет именно аудиопартитура, а не видеоряд!

Не менее интересно в музыкальном плане решен и эпизод нападения Германии на СССР. Он начинается с кадров самолета, меланхолично сбрасывающего (как будто сплевывающего) бомбы, и Сталина, смотрящего в небо. Все это происходит как будто в оцепенении. И вдруг небо заполняется десятками самолетов, из которых вываливаются десантники-парашютисты. Высадка десанта смонтирована с архивной видеозаписью выступления хора имени Пятницкого. Коллектив исполняет плясовую песню «У нашей Кати». Постепенно кадры военной хроники вытесняют кадры выступления ансамбля, однако музыка продолжает звучать, и вся военная хроника идет на фоне этой песни.

Получается острейший контраст: трагические видеодокументы фашистского нашествия — и беззаботная веселая плясовая<sup>51</sup>. Куда более традиционным решением было бы развести их во времени, то есть сначала

---

<sup>51</sup> Припев песни: «Калина-малина, / черёмуха-лебедя, / конфетка моя леденистая, / полюбила я такого румянистого».

показать плясовую как символ мирной жизни, а затем — нашествие с трагической музыкой. Но Сокуров объединяет два смысловых пласта и тем самым добивается особого воздействия на зрителя: плясовую мы воспринимаем как иллюзию беззаботного существования, как символ жизни, которая уже не будет прежней. И, более того, как символ целой страны, которую топчут вражеские сапоги — прямо по живому.

Следующее музыкальное решение не менее ярко и еще более неординарно: рассказ о Советском Союзе от революции и до войны (включая первые месяцы после нападения Гитлера) звучит под финал первого акта из «Руслана и Людмилы» (начиная с канона «Какое чудное мгновенье!»).

1) Canon  
(Es) Adagio  $\text{♩} = 72$

Cr. (Es) *pp*

РУСЛАН *mezza voce*  
Ка.ко - е чуд - но - е мгно - ве - нье! Что зна.чит э - тот див.ный сон?

Vle. *arco* [*pp*]

Vc. (*pizz.*) *dolce* [*pp*]

Cb. (*pizz.*) [*pp*]

Напряшивается параллель: как гости на свадьбе Руслана и Людмилы и сами молодожены оказались совершенно не готовы к вторжению Черномора, так и Советский Союз не ожидал атаки Германии. Впрочем, не исключено, что Сокуров вовсе не предполагал здесь такого сюжетного пересечения, и ему нужен был лишь музыкальный контраст между канонам, как будто подвешенным в невесомости, и последующей паникой хора и князя Владимира.

«Руслан и Людмила» – не единственное произведение Глинки, которое используется в фильме. Помимо него в ленте «И ничего больше» можно услышать романс «Жаворонок», оркестровую версию хора «Славься» из «Жизни за царя» и фрагмент из ноктюрна «Прощание». «Славься» символизирует победы русского народа, «Прощание» привносит излюбленный

Сокуровым ностальгический оттенок (в дальнейшем это произведение будет неоднократно звучать в фильмах Сокурова), но наиболее интересно использован романс «Жаворонок». Режиссер накладывает его на съемку танкового сражения в лесу, а конец романса приходится на кадры прощания солдата с умирающим товарищем. Такое сочетание видеоряда и музыки выглядит неожиданно, даже парадоксально. Но сильнейший контраст между прекрасной возвышенной мелодией (исполняемой, к тому же, очень прозрачным, «ангельским» голосом — подбор записи, очевидно, неслучаен) и жестокими приземленными кадрами военной хроники создает эффект отстранения, «взгляда сверху».

Как и Глинка, Шостакович тоже звучит в фильме неоднократно. Помимо описанного выше примера с рассказом про бомбардировки Англии его музыка используется в сцене атаки на Перл Харбор и во время рассказа про открытие второго фронта. Повествование про Перл Харбор Сокуров сопровождает 11-й частью Симфонии №14 («Заключение»), а кадры высадки союзников в Нормандии — первыми тактами Симфонии №8. Интересно, что режиссер, во-первых, не стал использовать хрестоматийную Ленинградскую симфонию (что было бы весьма прямолинейным жестом), а во-вторых, вставил несколько кадров с самим Шостаковичем, но не на его собственной музыке, а на звучании популярной советской песни «Кто его знает»<sup>52</sup>, ставшей, фактически, народной:

«На закате ходит парень / Возле дома моего, / Поморгает мне глазами / И не скажет ничего. / И кто его знает, / Чего он моргает, / Чего он моргает, / Чего он моргает».

---

<sup>52</sup> Музыка — В. Захаров, стихи — М. Исаковский. Песня была написана в 1939 году для хора им. Пятницкого и исключительную популярность приобрела во время Великой Отечественной войны. Ее пели многие известные исполнители, в том числе Лидия Русланова.



Сопоставление текста песни («...и кто его знает, чего он вздыхает...») с погруженным в раздумья Шостаковичем создает отчасти даже комический эффект, но вместе с тем отражает тот диапазон эмоций и чувств, который переживал народ: оптимизм и силу духа (песня) — но и тревогу, беспокойство за судьбу своих близких на фронте, боль потерь (лицо Шостаковича).

Музыкальная драматургия «И ничего больше» не исчерпывается перечисленными примерами. Сокуров использует целый ряд классических, народных и эстрадных тем. Некоторые эпизоды сопровождаются развернутыми музыкальными фрагментами (по несколько минут), иногда же музыка появляется буквально на несколько секунд, исподволь, порой «поверх» основной музыкальной темы. Можно провести аналогию с поиском радиостанции, когда из-за небольшого движения ручки приемника в звучание одной радиостанции вдруг вклинивается музыка с другой волны, или же попросту с радиопомехами. Поэтому назовем это *приемом радиопомех*. Такие решения, равно как и обилие музыкального материала самого разного происхождения, и создает впечатление мозаичности. Но главное — не количество, а роль музыки. Она огромна, причем, для фильмов периода

«музыкальной мозаики» характерна *многофункциональность музыки и аудиоряда в целом*. То есть в одном художественном пространстве музыка может выполнять несколько функций. Перечислим основные из них на примере «И ничего больше»:

1. Историческая (музыкальное произведение — как объект истории; яркий пример — «Лили Марлен»);

2. Символическая (музыкальное произведение имеет символическую нагрузку, которая переключается с видеорядом; пример — использование Симфонии №14, связанной с символикой смерти);

3. Смысловой контрапункт (музыкальное произведение контрастирует тому, что происходит в видеоряде, что порождает новый комплекс смыслов или создает эффект отстранения, а также может быть трактовано как авторский комментарий к показываемым событиям);

4. Музыка как участница событий (музыка звучит внутрикадрово, ее исполняют во время действия; в «И ничего больше» это все танцевальные эпизоды, а также русские песни, исполняемые крестьянками);

5. Повествовательная (музыка несет повествовательную нагрузку, дополняя рассказ; пример этого — эпизод с бомбардировкой Англии).

### *«Жертва вечерняя»*

Пожалуй, наиболее яркий пример параллельной драматургии, контрапунктирования видеоряда и музыкально-шумовой партитуры — 18-минутная документальная лента «Жертва вечерняя». Этот фильм уникален виртуозной концептуальной монтажной работой с аудиорядом — чрезвычайно насыщенным и пестрым. Кроме того, «Жертва вечерняя» — одна из нескольких картин Сокурова (наряду с вышеупомянутыми «Сонатой для Гитлера», «Альтовой сонатой», а также «Элегией»), получившая название по музыкальному произведению, звучащему в ней: «Жертва вечерняя» Павла Григорьевича Чеснокова. Тем самым режиссер подчеркнул краеугольное значение этого произведения для понимания своего замысла, сделал его

центральным символом всего фильма.

Первоначально картина называлась «Салют». В ее основе — документальная съемка праздничного первомайского салюта в Ленинграде и расходящейся по Невскому проспекту празднующей толпы. Эта съемка (оператор — Александр Буров) — единственный источник видеоряда фильма. Тогда как источников музыкального ряда гораздо больше. Помимо закадровой «Жертвы вечерней» Павла Чеснокова (в исполнении Бориса Христова и хора при храме-памятнике «Александр Невский» под управлением А. Константинова) здесь звучат квази-внутрикадрово фрагменты песен Лидии Руслановой<sup>53</sup> «Саратовские припевки» и «На улице дождик» (обе записаны в 1954 году), «Цыганский хор»<sup>54</sup> Аллы Пугачевой (1983), а также фрагменты джазовых, поп- и рок-композиций зарубежной эстрады. Кроме того, периодически слышен колокольный звон (его происхождение сложно определить, но можно предположить, что оно тоже внутрикадровое).

Столь стилистически различные звуковые слои группируются по двум смысловым пластам: первый пласт — музыка праздника. Сюда относятся все музыкальные фрагменты, кроме «Жертвы вечерней» Чеснокова и колокольного звона. А музыку Чеснокова и колокольный звон, в свою очередь, можно воспринимать как взгляд извне, сверху. Строго-торжественное звучание хоровой молитвы создает моментальное отстранение от празднующей толпы, обескураживает резким контрастом между вечным и сиюминутным, между легковесным весельем и сосредоточенным размышлением. Причем оба слоя звучат одновременно, как бы вступая в противоборство. Задорный, немного визгливый (в этом номере) голос Аллы Пугачевой накладывается на степенный распев Бориса Христова. А когда начинает звучать рок-композиция, то контрапункт приобретает издевательский характер: партия бас-гитары как будто

---

<sup>53</sup> Музыка и слова — народные.

<sup>54</sup> Автор музыки — В. Шаинский, автор слов — И. Резник. Почему была выбрана именно эта песня? Скорее всего, дело не в тексте и тематике, а исключительно в популярности «Цыганского хора». Виниловая пластинка с песней «Цыганский хор» на стороне А была продана в 1983 году тиражом шесть миллионов экземпляров. Поэтому для Сокурова «Цыганский хор» — воплощение массовых музыкальных симпатий, музыка, которая «звучит из каждого окна».

сопровождает пение церковного хора.

Противопоставление двух слоев еще острее оттеняет третий аудиослой: шумовая партитура, включающая звуки залпов орудий, падающих гильз, автомобильных гудков, проезжающего транспорта, крики гуляющих людей и приказы командующего салютом. Они беспардонно, чужеродно вторгаются в течение молитвы, назойливо его перебивая, поддразнивая. Звуковой контраст шумовой партитуры с другими музыкальными фрагментами тоже ощущается, но их смысловая родственность и одинаковое происхождение (внутрикадровое) смягчают такое сочетание.

Следовательно, если брать только лишь аудиодорожку фильма, можно отметить контраст на трех уровнях. Первый уровень — стилевой контраст между внутрикадрово звучащими музыкальными фрагментами (народные песни, поп, рок, джаз). Второй уровень — контраст между всей внутрикадровой музыкой и закадровой «Жертвой вечерней» Чеснокова. Третий уровень — контраст между всей музыкой и шумовой партитурой.

Наконец, весь аудиоряд вступает в сложный диалог с видеорядом, не менее виртуозно смонтированным, но по сути более монолитным. Интересно, что аудиоряд содержательно опережает видео, выходит на первый план, становится основным «рассказчиком». Первые кадры фильма — общая панорама Ленинграда. Но уже на них мы слышим отдаленные звуки народных гуляний. Затем мы видим стреляющие орудия, а в звуковой партитуре уже звучит запись пения Лидии Руслановой (можно предположить, что эта запись выступления певицы исполняется на площади после салюта). Изложение сюжета сделано по принципу канона: один «голос» (аудиоряд) вступает раньше, другой (видеоряд) — с некоторым опозданием. Но все это так или иначе относится к картине праздника (в отличие от «Жертвы вечерней» Чеснокова, абсолютно чужеродной видеоряду и, как мы уже определили, остальным слоям аудиоряда). Правда, в видеоряде заметна одна деталь, которую можно трактовать как намек на будущее появление молитвенного песнопения: на 10-й минуте камера, пролетающая над Невским проспектом, снимает план

Казанского собора — слишком продолжительный, чтобы счесть это случайностью. На момент съемок фильма собор еще не был возвращен Церкви, в нем работал Музей истории религии и атеизма. Однако благодаря дальнейшему появлению «Жертвы вечерней» и колокольного звона кадры с Казанским собором ретроспективно воспринимаются в религиозно-духовном контексте.

Какой смысл режиссер вложил в такое художественное решение? Что он хотел сказать, смешав картину беззаботного празднества и религиозную тему? Вряд ли ключ к разгадке скрыт в тексте или богослужебном значении «Жертвы вечерней»<sup>55</sup>. Для Сокурова это, скорее, обобщенный символ религиозного, духовного начала, а также один из известных шедевров русской духовной музыки академической традиции. Поэтому ответ стоит искать в самом факте использования духовного песнопения (а также кадров с Казанским собором и звуков колокольного звона) в таком контексте.

Трактовок может быть несколько. Более абстрактная и обобщенная — Сокуров хотел противопоставить праздничную сиюминутную суету и мысли о вечном, поверхностное и глубокое, земное и возвышенное. «Но эти голоса уже не от мира сего. Это, скорее, звуки потустороннего сочувствия» — пишет Александра Тучинская о звучании «Жертвы вечерней» в этом фильме. Более конкретная трактовка сводится к тому, что режиссер считает показанный праздник неуместным. Фильм снимался в годы «перестройки», когда кризис советского государства стал уже слишком очевиден. Страна была на пороге больших потрясений, а ее жители постепенно лишались веры в прежние идеалы, но формальное следование коммунистическим ритуалам — вроде тех же первомайских демонстраций — продолжали существовать как ни в чем не бывало. Вот и этот праздник люди используют как возможность повеселиться.

---

<sup>55</sup> Песнопение «Да исправится молитва моя...» звучит на каждой литургии Преждеосвященных Даров в течение Великого поста. Вот полный текст молитвы:

*Да исправится молитва моя, яко кадило пред Тобою, воздеяние руку мою, жертва вечерняя. Господи, воззвах к Тебе, услыши мя, вонми гласу моления моего, внемди воззвату ми к Тебе. Положи, Господи, хранение устом моим и дверь ограждения о устах моих. Не уклони сердце мое в словеса лукавствия, нелицевати вины о гресех. Да исправится молитва моя, яко кадило пред Тобою, воздеяние руку мою, жертва вечерняя.*



Они пританцовывают, кривляются и кричат дурными голосами, завидев камеру, а затем растворяются в безликой толпе, растекающейся по Невскому.

*«Безбожный пир, безбожные безумцы! / Вы пиришеством и песнями разврата / Ругаетесь над мрачной тишиной, / Повсюду смертью распространенной! / Средь ужаса плачевных похорон, / Средь бледных лиц молюсь я на кладбище, / А ваши ненавистные восторги / Смущают тишину гробов — и землю / Над мертвыми телами потрясают!»*

(А. Пушкин, «Пир во время чумы»)

Пожалуй, сопоставление с «Пиром во время чумы» выглядело бы откровенной натяжкой, если бы не контекст творчества Сокурова. Параллельно с «Жертвой вечерней» режиссер работает над гораздо более крупным проектом — игровой картиной «Скорбное бесчувствие», фабула которой (в причудливом доме отдыхают-веселятся-флиртуют-ссорятся неприкаянные персонажи, а в это время вокруг гремят канонады Первой мировой войны) очевидно рифмуется как с маленькой трагедией Пушкина, так и с маленькой документальной лентой Сокурова про первомайский салют. Можно также провести параллель и с «Днями затмения»<sup>56</sup>, созданными год спустя. Контраст двух последних кадров фильма — города в долине, а затем той же долины, но уже без города, как будто там его никогда и не было, - можно сравнить с контрастом между сиюминутной праздничной суетой и вечной темой «Жертвы вечерней».

### ***«Скорбное бесчувствие»***

Именно картина «Скорбное бесчувствие» (первоначальное название — «Седьмая степень самосозерцания») стала кульминационным воплощением приемов «музыкальной мозаики» в игровом кино. Более того, принцип, прежде использовавшийся Сокуровым лишь в отношении аудиосоставляющей, здесь распространен на все параметры кинематографической ткани. Мозаичность

---

<sup>56</sup> Подробно о «Днях затмения» будет рассказано во второй главе работы.

«Скорбного бесчувствия» отмечает Михаил Ямпольский в статье «Ковчег, плывущий из прошлого»<sup>57</sup>:

«Перед нами исключительно сложная работа по сознательному разрушению фабулы. Интрига распадается на осколки, тщательно выкладываемые в новую мозаику, но выкладываемую так, что между кусочками смальты остаются большие зазоры, необходимые авторам для того, чтобы строить сюжет не линейно, но ассоциативно»<sup>58</sup>.

Фильм снят по мотивам пьесы Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца». Сокуров и автор сценария Юрий Арабов сохраняют персонажей Шоу и внешнюю фабулу, но делают ее незначительной, поверхностной (что отражает поверхностность и праздность самих персонажей, переживающих войну и как бы ее не замечающих). В диалогах, звучащих в кадре, действиях героев, их отношениях режиссеру важнее не «что», а «как». Нарушая, маскируя причинно-следственные связи в их действиях, Сокуров делает необязательной и формальной линейность повествования. Усиливают этот эффект вторгающиеся кадры хроники Первой Мировой войны, а также абсурдистское участие в фильме самого Бернарда Шоу — и в виде выдуманного персонажа-маски в игровых эпизодах, и в виде реального человека в хроникальных кадрах.

Фильм построен как чередование документальных и игровых сегментов. Последовательное проведение этих двух линий, одна из которых имеет условное развитие (игровая — ведь в ней, формально, есть линейный сюжет), а вторая — статична (бессюжетная хроника), мы можем сравнить с такими музыкальными формами, как, например, *quodlibet* или рондо. Однако Сокуров не просто чередует игровые и документальные кадры, но как бы перемешивает, свободно соединяет одну линию с другой (каждая из которых разветвляется

---

<sup>57</sup> Ямпольский М. Ковчег, плывущий из прошлого // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 57-70. В этой работе Ямпольский — один из ведущих исследователей творчества Сокурова — осуществил подробный культурологический анализ фильма. На его наблюдения мы будем опираться в том, что не касается музыкальной стороны (соображения, высказанные Ямпольским относительно музыки в «Скорбном бесчувствии», нам представляются вполне справедливыми, но не исчерпывающими).

<sup>58</sup> Там же. С. 58.

еще на несколько микро-линий). И здесь ключевую роль играет аудиопартитура.

Новосочиненной музыки в фильме нет, музыкальный материал взят из самых разных источников — здесь и классика, и популярная музыка, и радиопередачи, и аудиодорожки мультфильмов... Из этого набора Сокуров вместе со звукорежиссером Владимиром Персовым складывают пеструю мозаику, которая, с одной стороны, работает на эстетику фильма, поражая своей причудливостью, изобретательностью и тем самым отвечая визуальной концепции фильма (решенной в стиле модерн<sup>59</sup>), а с другой стороны, несет бездонный интеллектуальный багаж ассоциаций и являет собой замечательный пример коллажности в кинематографе. Это позволяет нам говорить о близости эстетики и языка фильма к образцам постмодерна в искусстве, что нетипично для Сокурова.

Такие ключевые для постструктурализма и смыкающегося с ним постмодерна понятия, как интертекст и ризома, можно и нужно использовать при анализе «Скорбного бесчувствия». Если же проводить параллели с музыкальными произведениями второй половины XX века, то здесь стоит вспомнить, в первую очередь, Sinfonia Лучиано Берио, «Гимны» Карлхайнца Штокхаузена и Concerto Grosso №1 Альфреда Шнитке — одни из наиболее ярких примеров интертекстуальности в музыке<sup>60</sup>.

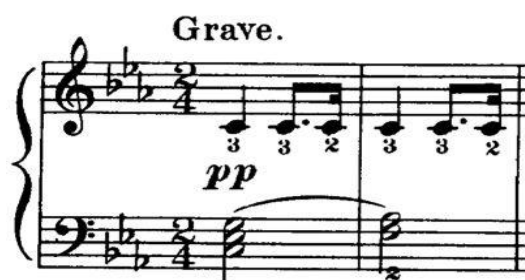
Приведем несколько примеров из «Скорбного бесчувствия». Первая музыкальная тема, звучащая в фильме еще во время вступительных титров — «Похороны куклы» из «Детского альбома» П. И. Чайковского. Сокуров берет лишь первые два такта и закольцовывает их. Но и этим его вмешательство не ограничивается. Исполнение пьесы (происхождение использованной записи из титров фильма не вполне ясно) оказывается, скорее, вариацией на

---

<sup>59</sup> Об эстетике модерна в видеоряде и в целом концепции «Скорбного бесчувствия» пишет искусствовед Карина Добротворская. См. *Добротворская К.* «Скорбное бесчувствие» и эстетика модерна // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 71-75.

<sup>60</sup> См. *Чинаев В.* В сторону «новой целостности»: интертекстуальность — поставангард — постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX — начала XXI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Март 2014. С. 30-54.

оригинальный текст: пунктирный ритм нивелируется, а фактура утяжеляется (аккорд приходится не только на четверти, но и на восьмые)<sup>61</sup>. Таким образом, композиция окончательно лишается индивидуальности и трансформируется в унифицированно-обезличенный траурный образ, вызывающий ассоциации со всем кругом траурных образов в классической музыке — от II части Симфонии №3 Бетховена до III части Сонаты №2 Шопена.



Именно этот мотив будет многократно, неотступно и назойливо повторяться практически в каждой сцене фильма, вступая в парадоксальный диалог (или даже столкновение) с музыкой совсем иного плана. Так, в первых же кадрах после титров на траурный мотив накладывается эксцентричная танцевальная мелодия, под которую причудливо пляшут Няня Гинесс и Гектор на балконе дома-корабля Шотовера. Однако на два музыкальных слоя (первый из которых то исчезает, то появляется вновь) накладывается шумовая партитура — взрывы снарядов, крики птиц. Затем танцевальная тема исчезает, и мы слышим крики главного героя — капитана Шотовера: «Гесиона!... Ариадна!... Где вы?», но на экране в это время — уже не игровой сегмент, а хроника, на которой запечатлен Бернارد Шоу, выходящий из своего дома. Таким образом, разные содержательно-смысловые пласты (шумовой, музыкальный закадровый, музыкальный внутрикадровый, игровой видеоряд, речь персонажа, хроника) наползают друг на друга, образуют неожиданные связи и смыслы.

Децентрализованное, лишенное линейности повествование (теоретически, документальные эпизоды могли быть расположены совсем в

<sup>61</sup> Такие вмешательства в музыку позволяют усомниться в верности отождествления первоисточника. Проще говоря, вполне можно утверждать, что этот фрагмент взят вовсе не из «Детского альбома» Чайковского. Однако в конечном счете это даже не столь важно, поскольку режиссер не преследует цель добиться узнаваемости мотива.

иной последовательности, да и монтаж игровых сцен допускает определенную вариативность по причине общей ослабленной нарративности), разветвление каждой линии, множественность ее пересечений с другими линиями и «под-линиями» позволяют говорить здесь о *ризоме*<sup>62</sup>.

У Сокурова эта ризоморфность достигается во многом за счет неожиданных и сюжетно необъяснимых соединений различных линий с помощью музыки. Так, одни и те же музыкальные фрагменты Сокуров использует и в документальных вставках, и в игровых эпизодах, тем самым нивелируя смысловые и эстетические границы между ними. Один из примеров — фрагмент Double Баха из Партиты №1 h-moll BWV 1002 для скрипки соло.



Сначала он звучит (нарочито фальшиво), когда Рэнделл берет скрипку и наигрывает на ней, а затем (уже без фальши, но прямолинейно, грубо) — в документальном эпизоде, где показываются африканские аборигены: женщина из какого-то племени играет на простейшем однострунном инструменте, а Сокуров озвучивает ее игру музыкой Баха. Здесь и абсурдистская эстетика, и эклектика начала XX века, и сопоставление высокой цивилизации с, условно говоря, «третьим миром» (причем, если учесть фальшь в игровом фрагменте, связанном с европейской цивилизацией, это сопоставление не в пользу Европы). Но с точки зрения структуры два такта музыки Баха выполняют роль «моста» между совершенно не связанными друг с другом эпизодами.

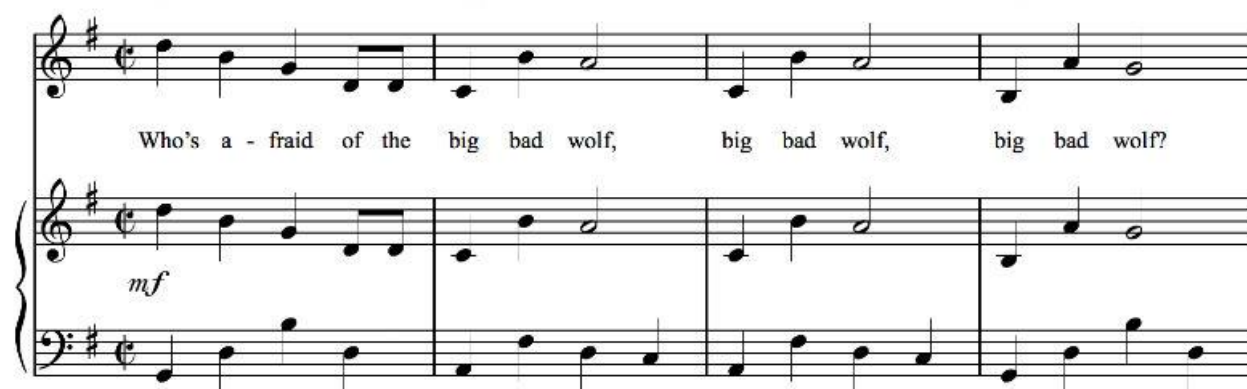
Ямпольский отмечает использование Сокуровым в «Скорбном бесчувствии» «сложный цитатный, монтажный эклектизм своего ассоциативного метода»<sup>63</sup>. Тот же автор усматривает в фильме «пародийный

<sup>62</sup> Определение и обоснование термина «ризом» приводится здесь: Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Тысяча плато. М.: Астрель, 2010. С. 6-45. Структуру своей работы Делез и Гваттари сравнивают с корневой системой дерева или растения, предполагающей многократные переплетения и соединения разных корешков, но при этом — отсутствие единого стержня и какой-либо строго упорядоченной системы. Для такой структуры авторы предлагают термин «ризом».

<sup>63</sup> Ямпольский М. Ковчег, плывущий из прошлого // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 64.

фарс намеков, цитат, ассоциаций и взаимосвязей»<sup>64</sup>. Вместе с тем, мы склонны считать (опираясь не только на эту картину, но и в целом на творчество Сокурова), что цитатность как игра ума, жонглирование аллюзиями и вбирание смыслов, связанных с использованными образами, для Сокурова несвойственна или, по крайней мере, менее свойственна, чем *эмоционально-интуитивный интертекст*. Так, например, описанный выше скрипичный мотив вряд ли стоит воспринимать как отсылку к творчеству Баха, эпохе Барокко и т. п. (хотя при желании все эти параллели можно попробовать обосновать), да и траурный фортепианный мотив — не столько интеллектуальная параллель, сколько эмоциональный образ, ценный сам по себе и вступающий в различные связи с другими элементами фильма (звуковыми, визуальными, сюжетными).

Приведем еще один пример. В фильме несколько раз звучит песенка Фрэнка Черчилля «Who's Afraid of the Big Bad Wolf?» из мультфильма Уолта Диснея «Three Little Pigs» (1933)<sup>65</sup>.



Конечно, это наводит на мысль о выстраивании параллели между домиком Наф-Нафа в сказке о трех поросятах и Домом-кораблем из «Скорбного бесчувствия», между беспечностью Ниф-Нифа и Нуф-Нуфа — и легкомысленностью героев Сокурова. И такие параллели будут вполне справедливы. Однако закладывал ли их сам режиссер? И было ли использование конкретного музыкального фрагмента обусловлено

<sup>64</sup> Там же.

<sup>65</sup> В СССР эта песенка впоследствии стала известна в переводном варианте Сергея Михалкова: «Нам не страшен серый волк».

исключительно этими сюжетными пересечениями, или же Сокурову важнее сама музыка как таковая (ведь в ней даже без слов заложено беспечно-игровое, задорное настроение, так соответствующее игровым эпизодам «Скорбного бесчувствия», и, наоборот, столь разительно контрастирующее траурному мотиву, звукам взрывов и военной хронике)?

Появившийся в «И ничего больше» *прием радиопомех* в «Скорбном бесчувствии» получает развитие. Более того, здесь он применен буквально (как в дальнейшем в фильме «Ампир»): звучащее радио становится одним из лейтмотивов фильма в целом. При этом, нельзя сказать, звучит ли оно внутрикадрово или закадрово: мы можем предположить, что персонажи танцуют под музыку, доносящуюся из радиоприемника, но неоднократно бывает и такое, что звучащая радиотрансляция никак не связана с видеорядом и сюжетом. То есть это что-то вроде голоса извне, объективная характеристика «медийного» мира, в котором постоянно что-то звучит, играет, назойливо лезет в уши и голову. Мозаичность фильма в целом распространяется и на радиоэфир: обрывки классической музыки, эстрадные песни, радиоспектакли, речи политиков, помехи — все это выстраивается в грандиозный коллаж, который нельзя не сравнить с «Гимнами» Штокхаузена (1966-1967).

«Моцарт в галлюцинациях Гарри Галлера (в «Степном волке» Германа Гессе), смеясь, возится с радиоприёмником, из которого вместе с трансляционными помехами и прочей эфирной «грязью» звучит Гендель; Моцарт называет это «радиомузыкой жизни». Штокхаузен предлагает свой — интертекстуальный — вариант «радиомузыки», где краткие, обрывочные фрагменты национальных гимнов разных регионов земного шара как бы случайно выхвачены из радиоэфира. «Вселенский хаос» ещё более расширяется с вторжением в звуковую ткань множества «обнаруженных объектов» (gefundene Objekte) от обрывков фраз и отдельных слов, шума толпы, публичных манифестаций, митингов, до вклеек репортажа об освящении корабля или рекламы китайского магазина, записей дипломатических приемов и т. д. Над всем доминируют естественные и электронно трансформированные

сигналы коротковолнового радио, разветвляющиеся по всей сонорной ткани, по всему хаотичному миру, каким он предстает в «Гимнах» — пишет В. Чинаев<sup>66</sup>. Эти слова в полной мере справедливы и для «Скорбного бесчувствия», с той только разницей, что у Сокурова это распространяется и на радиозвуки, и на фильм в целом.

Что же это дает? «Штокхаузен выходит за пределы беспечных арт-практик поп-арта — всё возрастающие слушательские ощущения «последнего» смещения всего и вся, близящегося техногенного тотального краха — «срыва и просчета» — в «Гимнах» неотвязны» — так Чинаев характеризует эффект, который «Гимны» производят на слушателя. Аналогичный эмоционально-смысловой заряд несет и «Скорбное бесчувствие». Сокуров создает образ «медийного» мира, лишённого целостности, тонущего в культурно-информационной мешанине. Мира вычурного, насквозь искусственного и нежизнеспособного. «Фильм в какой-то степени может прочитываться как тотальная самопародия выродившейся и беспомощной перед лицом действительности культуры, ощущающей свою собственную инфантильность» — отмечает М. Ямпольский<sup>67</sup>. Удивительным образом это ощущение оказалось созвучно нашим дням, когда информационный «медийный» поток стал таким интенсивным, агрессивным и зачастую бессмысленным, как никогда ранее. Каждую секунду в мире снимаются миллионы видеороликов и фотографий на смартфоны, многое из этого тут же выкладывается в социальные сети, где прямо или через посредников в виде СМИ доходит до нас. За один год фиксируется и публикуется столько аудиовизуальной информации, сколько не было создано за весь XX век. Тот безумный, «слетевший с катушек» коллаж, который создали Штокхаузен и Сокуров, сегодня каждый день вокруг нас, а мы — в нём.

---

<sup>66</sup> Чинаев В. В сторону «новой целостности»: интертекстуальность — поставангард — постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX — начала XXI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Март 2014. С. 38.

<sup>67</sup> Ямпольский М. Ковчег, плывущий из прошлого // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 65.



## «Ампир»

К «Скорбному бесчувствию» примыкает среднетражный фильм «Ампир», снимавшийся в то же время и связанный с фантазией по Бернарду Шоу множеством стилистических и идейных нитей. За основу тридцатиминутной картины была взята детективная пьеса Люсиль Флетчер «Простите, вы ошиблись номером», однако от детективного жанра в «Ампире» не остается, по сути, практически ничего<sup>68</sup>. О развязке мы догадываемся еще задолго до конца, действие отсутствует в принципе, а тема смерти доминирует от первого и до последнего кадра. *«“Ампир” — фильм о смерти. Это статичный фильм. В нем нет саспенса, нарастающего напряжения, без которого немислим триллер. Смерть движется по кругу, она не вторгается извне, как непрошенная гостья, она давно поселилась в сокуровском Доме»* — пишет Карина Добротворская<sup>69</sup>.

Комната, в которой живет героиня — пожилая женщина с парализованными ногами, — больше похожа на усыпальницу или музей, где время застыло<sup>70</sup>. Оформление в стиле модерн, скляночки со старыми духами — все это осколки безвозвратно ушедших времен, красивых и далеких. Таким же фрагментом прошлого и своего рода музыкальным эквивалентом омертвелого пространства является «Травиата» Джузеппе Верди, которая звучит по радио в квартире героини. Женщина просыпается под звуки начала первого акта «Травиаты», делает зарядку под ансамбль в доме Виолетты и подползает к окну под «Застольную песню». Пару раз радио сбивается на другую волну, и в благородную музыку Верди вторгается пошловатая популярная мелодия (*прием радиопомех* здесь воплощен Сокуровым последовательно и буквально). Но больная женщина упрямо поправляет ручку приемника, и в комнате опять

<sup>68</sup> Сюжетная основа «Ампир» перекликается с целым рядом классических детективов-триллеров. В их числе фильмы «В случае убийства набирайте М» и «Окно во двор» Хичкока, а также «Черная суббота» Марио Бавы. «В случае убийства набирайте М» и «Черная суббота» (первая новелла) построены на контрасте между образом беззащитной женщины и загадочной угрозой, связанной с телефоном. А «Окно во двор» любопытно тем, что главный герой — наблюдатель, прикованный к инвалидному креслу, но очень желающий раскрыть убийство, свидетелем которого он, как ему кажется, стал.

<sup>69</sup> Добротворская К. Обломок империи // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 91.

<sup>70</sup> Впоследствии идея о музее как о месте с остановившимся временем будет развита в картинах «Камень» и «Робер. Счастливая жизнь».

воцаряется звуковой мир «давно минувших дней». Объединяя визуальный ряд с музыкальным, Сокуров добивается поразительного эффекта: музыка, полная жизни и огня, в данном контексте звучит безжизненно и холодно. Но еще более жуткое впечатление производит легкомысленная танцевальная мелодия в конце фильма, воцаряющаяся после гибели героини, — как танец на костях, попирающий, перечеркивающий прошлое, пусть и отжившее свое.

Контраст легкой музыки и классики Сокуров использует в «Скорбном бесчувствии». В обоих фильмах изысканная эстетика модерна и атмосфера декаданса сопутствуют ощущению вырождения. Но если в «Скорбном бесчувствии» много движения (пусть и зачастую абсурдного), показного веселья, показного же флирта и тому подобных проявлений праздной и бессмысленной, но все-таки жизни, то «Ампир» рядом со «Скорбным бесчувствием» выглядит как могильная плита. Это сказалось и на музыкальной составляющей фильма. В «Ампире» нет такой частой смены музыкальных фрагментов, как в «Скорбном бесчувствии». И тем острее воспринимается финальное вытеснение «Травиаты» легкой эстрадной мелодией.

Кстати, использование произведения Верди как музыкального «двойника» пожилой женщины должно напомнить нам аналогичный прием Петра Ильича Чайковского в «Пиковой даме»<sup>71</sup>. Но стоит задаться вопросом: почему Сокуров использовал именно «Травиату»? Вероятно, ответ следует искать в сюжете вердиевской оперы: смертельно больная Виолетта не может не вызвать ассоциаций с главной героиней «Ампира». Трагическая предрешенность, обреченность объединяет «Травиату» и «Ампир».

Заметим, что главную (и фактически единственную, если не считать безликого убийцу) роль в «Ампире» сыграла знаменитая балерина Алла Осипенко. Думается, не случайно Сокуров выбрал на роль женщины с парализованными ногами балерину. Здесь напрашивается параллель с «Александрой»<sup>72</sup>, где центральную роль — Александры Николаевны —

---

<sup>71</sup> Речь идет о цитате из оперы А. Э. М. Гретри «Ричард Львиное Сердце».

<sup>72</sup> Об этой картине будет рассказано во второй главе работы.

сыграла Галина Вишневская, но Сокуров поступил с певицей все-таки милосерднее, не лишив ее героиню речи. Впрочем, при работе с Галиной Павловной Сокурову вряд ли было столь важно, что она великая оперная певица: Вишневская для Сокурова, прежде всего, образец огромного человеческого мужества и духовной силы (что как раз и нужно было для роли). А в Алле Осипенко режиссеру важна была именно ее природная пластичность и балетное прошлое (помимо, разумеется, внешних данных и актерского дарования). В движениях ее героини много пластики, но еще больше — нереализованного желания движения. Кто, как не балерина, мог это передать? Тем более — балерина, пережившая травму позвоночника и, в общем-то, побывавшая «в шкуре» своего персонажа.

Роль пластики, «скрытой хореографии» — еще одно свойство, сближающее «Ампир» со «Скорбным бесчувствием». Неслучайно «Скорбное бесчувствие» начинается с очень выразительной и эксцентричной пляски двух персонажей. К «Скорбному бесчувствию» Сокуров даже пишет «Заметки о пластическом решении»<sup>73</sup>. Приведем начальный абзац режиссерского текста: *«Общая установка, думаю, понятна и не имеет противоречия: хореография растворена в так называемой бытовой пластике, второе выходит из первого, первое исчезает во втором, граница между первым и вторым есть вспышки настроения, состояния героев»*<sup>74</sup>. Вполне естественно, что на одну из центральных ролей — Ариадны — Сокуров пригласил Аллу Осипенко. Вот как режиссер описывает персонажа своего фильма: *«Ариадна — эмоциональная, чрезвычайно пластичная натура, двигается все время, как бы проплывая, красивый широкий жест, пластичные неторопливые руки»*. Образно говоря, героиня «Ампира» — это Ариадна годы спустя. И ее замкнутый, отгороженный от окружающей реальности дом-гроб, изящный и жуткий островок модерна и классической музыки — это тот же дом-корабль из «Скорбного бесчувствия», только заросший паутиной и уже не пропускающий дневной свет.

---

<sup>73</sup> Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 461.

<sup>74</sup> Там же.

Тема смерти безусловно доминирует в «Ампире». Это сближает «Ампир» уже с лентами начала 1990-х годов — с так называемой «трилогией смерти»<sup>75</sup> («Круг второй», «Камень» и «Тихие страницы»). Ощущение застылости времени, безысходности, тоски и пустоты, характерное для трилогии, в «Ампире» отчасти «подслащено» изысканным визуальным решением в стиле модерн (впрочем, гораздо более мрачным, чем в «Скорбном бесчувствии»), но образ гроба (могилы) и почти физически ощущаемая запертость главной героини в комнатке с затхлым воздухом и скудным освещением сразу выдают глубокое внутреннее родство «Ампир» и трилогии. Однако если в «Ампире» музыки довольно много, и одним из ключевых приемов стал прием радиопомех, характерный для периода «музыкальной мозаики», то в фильмах конца 1980-х — начала 1990-х музыка звучит гораздо более скупой, лаконичной, но вместе с тем и более проникновенно, искренне. Звуковой образ медийного мира уходит, и ему на смену приходит образ мира тихого, гнетуще молчащего. Обозначим это метафоричным термином «музыкальный вакуум».

### **III период: Музыкальный вакуум**

Аскетичной в «Круге втором», «Камне» и «Тихих страницах» становится не только аудиосоставляющая, но и визуальный ряд. Сокуров отказывается от нарочитой визуальной изысканности и музыкальной избыточности «Скорбного бесчувствия» и «Дней затмения», делая свой кинематографический язык предельно сдержанным, лишенным внешней эффектности. Картинка становится размытой и, зачастую, деформированной (например, вытянутой по вертикали и одновременно наклоненной по горизонтали — как здесь не вспомнить «вытянутые» фигуры на полотнах Эль Греко, столь любимых Сокуровым!), в цветовой гамме доминируют черный и серый, детали тонут в этом грязном мареве. Движения актеров продуманы до мелочей: нет ничего

---

<sup>75</sup> Мы берем в кавычки это определение, поскольку сам режиссер его не использует, хотя в литературе оно вполне закрепилось.

лишнего и уж тем более немыслимы пляски и суета в духе «Скорбного бесчувствия». Но это не значит, что роль пластики снизилась: наоборот, именно телом актеры работают в первую очередь. В «Камне» Гость совершает омовение с такой выразительной пластикой, что в этом процессе видится ритуальный смысл. А в «Тихих страницах» одним из самых выразительных образов оказывается финальное пробуждение Родиона под каменным изваянием, из сосцов которого юноша пьет воду перед тем, как окончательно уйти из кадра (что в семантике «трилогии смерти» может быть трактовано однозначно — как смерть).

Подобных моментов немного, но они принципиально важны. Режиссер подает их таким образом, что зритель не может не обратить на них внимание.

То же самое и с музыкой. «Круг второй», «Камень» и «Тихие страницы» — молчаливые фильмы, диалогов в них крайне мало. И музыка редко нарушает это молчание. Здесь вовсе нет музыки, написанной специально для этих фильмов — Сокуров использует только классические фрагменты. Но каждая музыкальная тема исключительно важна, каждая мелодия значима настолько, что без нее сложно представить себе эти фильмы. В «трилогии смерти» суммарно всего семь музыкальных тем: одна в «Круге втором» и по три в «Камне» и «Тихих страницах». Можем ли мы назвать эти фильмы немзыкальными и утверждать, что роль музыки в них невелика? Конечно, нет. Поскольку именно редкие музыкальные моменты становятся ключевыми для всего кинопроизведения, каждый из этих музыкальных образов вмещает в себя особый смысл и оказывается эмоционально бездонным.

### *«Камень»*

Если в первом фильме трилогии смерти («Круг второй») музыка появляется только на последнем кадре<sup>76</sup>, то во втором фильме трилогии — «Камень» — мы слышим несколько развернутых музыкальных фрагментов (однако, изолированных друг от друга и максимально разнесенных во времени).

---

<sup>76</sup> Это любимая Сокуровым тема Отмара Нуссио.

Причем, в отличие от «Круга второго» и «Тихих страниц», здесь есть очень запоминающийся эпизод с музыкой внутрикадровой. В нем мы видим Гостя (Чехова), который доползает до пианино и, встав перед инструментом на колени, пытается наигрывать Седьмую прелюдию Ф. Шопена A-dur. При этом сбивается, попадает мимо нот и заканчивает, не доиграв последнюю фразу. Трактовать этот момент можно двояко: с одной стороны, изящная и обаятельная миниатюра здесь так обезображена, что в каждом ее звуке слышится разложение, распад, гниение. С другой стороны, мучительное «нащупывание» прелюдии Чеховым неизбежно перекликается с его неуверенными передвижениями по дому и последующим неловким переодеванием (восстановлением привычного облика). Чехов ведет себя в фильме как больной, который недавно вышел из тяжелой комы, потерял память умственную и мышечную — и теперь заново учится всему, что умел в прежней жизни (лишь для того, чтобы через некоторое время окончательно расстаться с жизнью). И в исковерканной прелюдии Шопена Сокуров передал весь трагизм нынешнего состояния главного героя, который может надеть на себя белую сорочку и пенсне, но уже не может по-настоящему возвратиться в этот мир. Главное – вернувшийся из небытия Чехов лишен способности к творчеству. У него остались только телесные, физические потребности – в еде, одежде, воде... Таковой предстает и прелюдия Шопена: форма осталась, а внутреннего наполнения – нет.

То же самое можно сказать и о следующем музыкальном эпизоде – в котором Чехов переодевается. Только здесь Сокуров уже использует закадровую музыку – вступление и дуэт из первой картины «Евгения Онегина» П. И. Чайковского. Правда, звучит запись необычно: с очень сильной реверберацией, из-за чего голоса тонут в собственном же эхе<sup>77</sup>. Воспринимается это как звуки из далекого прошлого – даже не воспоминание, а слуховая галлюцинация. Тот же распад, то же омертвление, что в изломанной прелюдии

---

<sup>77</sup> Здесь уже можно усмотреть зачатки приема «музыкального тумана», который будет развит в более поздних картинах Сокурова.

Шопена. И в образе сокуровского Чехова, и в звукорежиссерской обработке «Евгения Онегина» мы чувствуем лишь дуновение смерти и невозможность вернуть ушедшее время. Здесь напрашивается параллель с «Травиатой» в «Ампире», но в «Камне» к звучанию классики из далекого прошлого примешивается еще и мистический, потусторонний элемент. Музыка звучит непонятно откуда (до этого закадровой музыки в фильме не было), и сам центральный персонаж представляет собой что-то вроде призрака, а не реального человека (пусть и старого, отжившего свое, как в «Ампире»).

Третий музыкальный фрагмент, звучащий в «Камне», — *Andante* (*fis-moll*) из Концерта для фортепиано с оркестром № 23 В. А. Моцарта (A-dur, K.488). Причем Сокуров ставит его не сначала, а со среднего раздела, и сперва дает тишайшее звучание, в котором сложно опознать что-то конкретное, и лишь затем очертания мелодии начинают проясняться. Однако окончательное узнавание происходит лишь тогда, когда начинается реприза и мы слышим знаменитую тему *Andante*.



Получается, что в этом музыкальном фрагменте Сокуров сформулировал сюжет всего фильма: так же постепенно обретал свой облик и Чехов.

Важность музыкального фрагмента режиссер подчеркнул тем, что никаких экранных событий во время его звучания не происходит. Гость и Сторож просто сидят за столом, глядя друг на друга. Иногда картинка сменяется пейзажем, на котором мы видим гору в тумане. Длинные, молчаливые, но духовно наполненные кадры<sup>78</sup> ...

<sup>78</sup> Из этого образа (и музыкального, и визуального) вырастет первая часть пятисерийного фильма «Духовные голоса». Его разбор см. здесь: Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика-XXI, 2011. С. 58-63.

### **«Тихие страницы»**

Тема Нуссио вернется в третьем фильме трилогии: «Тихие страницы», фантазии по мотивам «Преступления и наказания» Достоевского. Но главным музыкальным образом этой картины станет не она, а первая и третья песни из вокального цикла Густава Малера «Песни об умерших детях» (Kindertotenlieder). Роль этого произведения — не просто важная, она определяющая. Kindertotenlieder — первооснова «Тихих страниц». Весь фильм вырос из музыки Малера.

Приведем рассказ режиссера об истории создания «Тихих страниц».

*«В свое время, когда задумывались «Тихие страницы», рабочее название этого фильма было «Малер». И вся драматургия фильма должна была строиться на произведениях Малера, на «Песнях об умерших детях». Я тогда познакомился с Линой Мкртчян, которую я считаю выдающейся фигурой в вокальном искусстве России. В том, что касается искусства музыки, искусства пения как взаимодействия с душой слушателя, она была фигурой грандиозной. И я хотел записать Малера в своей версии. Мы собрали оркестр Мариинского театра и с Линой Владимировной стали записывать музыку. Все, что касается оркестровой части, было во многом идеально. Но, к сожалению, с Линой Владимировной как-то не сложилось у нас. И где-то уже к середине второго дня записи я понял, что моя идея сделать оригинальную версию «Песен» начинает рушиться. Стало ясно, что мне надо пересматривать весь замысел.*

*<...> У меня были идеи сделать несколько самостоятельных симфонических записей Малера в новой транскрипции. Собирались записать две его симфонии (например, Седьмую и Пятую) и сделать «динамическую», драматургическую фантазию на сочинения Малера. То есть у нас партитура, мы играем все один к одному, но с наполнением этого материала другой энергетикой: исходя из того, что Малер — это какое-то особое драматическое пространство. Малер во многом опережает все то, что,*



может, даже в двадцать первом веке будет написано. Но, к сожалению, воплотить задумку не удалось, потому что средств не было.

<...>«Малер» — фильм с таким, казалось бы, конкретным названием — должен был быть более широким, ассоциативным. Я убежден в том, что музыка не нуждается в иллюстрировании и изображение тоже не нуждается в иллюстрировании. Они существуют отдельно, у каждого своя задача, и очень часто фонограмма и изображение в фильме ничем не обязаны друг другу. И появление той или иной темы в фильме иногда объясняется только влюбленностью автора в музыкальное произведение и в композитора, в его эстетику и этику, и ничем другим. И никак музыка не соотносится с драматургией фильма. В моем случае часто так бывает.

<...>Когда мы стали снимать эту картину — «Тихие страницы» — многое стало меняться по ходу, потому что замысел — это одно, а реализация — это другое. В условиях крайне скудных средств, времени и технических возможностей стала меняться драматургия, содержание, и, конечно, эта картина стала другой в итоге. Она уже не могла называться «Малер», потому что в ней не было генеральной опоры на симфонизм, на принципы полифонии, на определенные части, по которым строится симфоническое произведение... Сложить ее по этим законам уже было нельзя, а я хотел, чтобы музыка звучала непрерывно, все полтора часа, чтобы было такое параллельное, даже встречное течение: музыкальное произведение идет от начала к концу, а изображение — от конца к началу. Но, к сожалению, эта идея — очень важная и серьезная — не могла быть реализована в тех условиях, в которых я находился как режиссер, как производственный»<sup>79</sup>.

Таким образом, концепция радикально изменилась, но центральный музыкальный образ остался. Безусловно, для Сокурова «Песни об умерших детях» нечто большее, чем просто удачно найденное музыкальное сопровождение. Позже интонации Kindertotenlieder появятся и в игровом фильме «Мать и сын», и в документальных лентах «Повинность», «Восточная

---

<sup>79</sup> Цит. по Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика-XXI, 2011. С. 127-121.

элегия» и «Элегия жизни», и даже в цикле «Интонация»...<sup>80</sup> Сокуров не оставляет «Песни об умерших детях» (или «Песни...» не оставляют Сокурова?). Однако в этих фильмах звучание «Песен об умерших детях» объясняется, скорее, эмоциональным соответствием музыки<sup>81</sup>, а главное — влюбленностью режиссера в это произведение. Проще говоря, теоретически там вполне могла быть использована и другая тема. Иное дело в «Тихих страницах», где музыка Малера становится и ключевым символом, и комментарием, и «взглядом сверху», полным боли и сострадания. «Песни об умерших детях», и в контексте работы Сокурова, и в первоначальном музыкально-поэтическом воплощении, концентрируют в себе обобщенный трагизм, находящийся за пределами отчаяния. Отчаяние — это бессильный протест, а у Малера и Сокурова звучит смирение, которое не приносит умиротворения.

Важно, что Сокуров дает песню Малера не сразу, а в полный голос музыка звучит лишь в конце. И это позволяем нам говорить о принципе *обретения музыки*. Начинается фильм в полной тишине. Затем образуется «облако» шумов (в это время на экране мы видим мрачный город, где живут герои «Тихих страниц»), и в этом «облаке» постепенно, намеками начинают «пробиваться лучи» первой песни Kindertotenlieder (Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n). Сначала это лишь разрозненные интонации, которые можно спутать с городским шумом и криками, дальше мы улавливаем отдельные фразы. Музыка песни как будто прорастает (еще это можно сравнить с реставрацией картин, когда реставратор осторожно снимает верхний слой и под ним постепенно проступает шедевр). Однако, прорастание это так и не доходит до полноценного развернутого звучания, в звуковом ряде фильма надолго устанавливается «музыкальный вакуум». И здесь, как и в «Круге втором», глотком воздуха становится тема Нуссио, звучащая как раз в полный голос,

---

<sup>80</sup> 14 февраля 2014 года режиссер в письме автору настоящей работы сообщил о музыке в будущем фильме «Франкофония», выход которого запланирован на вторую половину 2014 года: «В кино работа с музыкой непредсказуема... Но уже сейчас знаю, что будут использоваться мои любимые "Песни умерших детей"...».

<sup>81</sup> Исключение — «Элегия жизни», где цитата из «Песен об умерших детях» Малера объясняется ситуацией: Вишневецкая говорит о своем умершем сыне. Подробнее об «Элегии жизни» будет рассказано в главе «Фильмы о музыкантах».

продолжительно, весомо (если в отношении этой «акварельной» музыки в принципе можно говорить о весомости звучания). Это происходит примерно в середине фильма. Но затем опять воцаряется вакуум, который не будет нарушен вплоть до последних кадров. Наконец, перед титрами и на них целиком прозвучит третья песня цикла Малера (*Wenn dein Mütterlein*)<sup>82</sup>.

В режиссерском сценарии фильма<sup>83</sup> (написанном уже после отказа от первоначального замысла, но до съемок<sup>84</sup>) финальная музыкальная концепция изложена схематично: Сокуров отмечает звучание первой песни *Kindertotenlieder* в самом начале, затем периодическое ее возвращение и, наконец, финальное возвращение музыки Малера, но уже не первой песни, а либо всего цикла, либо (что вероятнее) какой-либо иной песни (по всей видимости, Сокуров тогда еще не решил, какой именно)<sup>85</sup>. В итоговом варианте мы видим, во-первых, тему Нуссио, которая не указана в режиссерском сценарии, а во-вторых, тщательную, филигранную звукорежиссерскую работу с первой песней малеровского цикла, что предвосхищает те принципы работы с классической музыкой, которые будут характерны для следующего периода — «музыкальный туман».

---

<sup>82</sup> Вспомним фильм Ларса фон Триера «Рассекая волны», ключевым символом которого стал колокольный звон, звучащий лишь в конце — как оплакивание главной героини Небесами. В течение всего фильма Бесс хотела услышать колокола, но на церкви в забытой Богом шотландской деревушке их не было. И лишь после смерти она обрела желаемое.

<sup>83</sup> Сокуров А. «Малер» — «Тихие страницы». Режиссерский сценарий // Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 351-376

<sup>84</sup> На это указывают пометки и рекомендации для оператора и актеров

<sup>85</sup> Он пишет: «Малер. Песни умерших детей». Тогда как в первой сцене указано «Малер первая песня».

#### IV период: Музыкальный туман

##### «Мать и сын»

Следующим после «Тихих страниц» игровым кинопроектом Сокурова стала картинка «Мать и сын». Самая камерная полнометражная лента режиссера (от начала до конца в кадре — только два человека), «Мать и сын», тем не менее, не столь аскетична, как предшествовавшие ей части «трилогии смерти». Видеоряд, вдохновленный живописью художников-романтиков (в первую очередь, творчеством Каспара Давида Фридриха), красочен и обладает самостоятельной «покадровой» выразительностью (хотя преемственность с визуальным решением «трилогии смерти» сохраняется — в частности, в искажении пропорций и приглушении цвета), а музыкальный ряд — более протяженный и уже не вызывающий «звукового голода».

В аудиопартитуре картины используется четыре музыкальных произведения: композиция, известная как *Adagio Альбини*<sup>86</sup>, первая песня из *Kindertotenlieder* Малера, вторая часть из «Рубенсианы» Отмара Нуссио и ноктюрн «Разлука» Глинки. Три из них Сокуров использовал и ранее, однако, принцип работы с музыкальными произведениями в картине «Мать и сын» — иной, нежели было в предыдущих фильмах Сокурова (исключение составляет номер Нуссио, звучащий практически в оригинальном виде). Если в «Тихих страницах» режиссер и звукорежиссер вплетали фрагменты темы Малера в шумовую партитуру, то теперь они делают еще один шаг вперед и, фактически, создают на основе оригинальной композиции новое музыкальное произведение. Звукорежиссерскими методами делается многократное наложение фрагментов музыкальной записи, причем эти фрагменты могут звучать в замедленном виде, с сильной реверберацией и прочими эффектами. В итоге получается внетональная парящая ткань, переливающаяся диковинными интонациями и созвучиями, среди которых можно лишь с большим трудом уловить исходные

---

<sup>86</sup> Известно, что на самом деле Томазо Альбини не является автором этого произведения. *Adagio* — плод мистификации, осуществленной музыковедом Ремо Джадзотто. См. *Delaméa F. Tomaso Albinoni: the forgotten Venetian // Goldberg Magazine. 2006. Vol. 43. P. 16-30.*

мотивы. Однако это «звуковое облако» удивительным образом сохраняет эмоциональную, духовную связь с музыкальным первоисточником. А меняется, в первую очередь, ощущение времени: у Сокурова оно замирает или даже «растворяется». И это как нельзя лучше отражает саму суть фильма «Мать и сын», где отношения умирающей матери и взрослого сына приобретают внепространственный и надвременной характер.

### **«Восточная элегия»**

Еще одним ярким, наряду с картиной «Мать и сын», примером «музыкального тумана» в творчестве Александра Сокурова можно считать документальную ленту «Восточная элегия». Впрочем, понятие «документальная» в данном случае можно употреблять лишь условно, поскольку собственно *документа*, то есть объективного и существовавшего до автора фильма объекта либо факта, здесь нет. Вместо этого — максимально субъективные впечатления от пребывания в Японии, рефлексия автора, не связанная ни какими-либо событийными нитями (как в документальных лентах 1980-х годов), ни заданным и опознаваемым местом (как в некоторых других лентах 1990-х годов, например, «Петербургский дневник. Квартира Козинцева», «Повинность» или «Робер. Счастливая жизнь»). Из предшествующих работ Сокурова «Восточная элегия», пожалуй, ближе всего к «Элегии из России», однако там в основе все-таки реальные документы — фотографии XIX века. Тогда как в «Восточной элегии» Сокуров максимально далеко уходит от документалистики как таковой: все визуальное пространство, все элементы повествования — порождены или преображены его воображением. Поэтому точнее было бы определить «Восточную элегию» как неигровой художественный фильм. От начала и до конца он решен в эстетике сна. *«...Всё как во сне... Я вижу облака... туман... сосновый лес... знакомый берег моря... И тяжести на сердце нет»<sup>87</sup>.*

---

<sup>87</sup> Цитата приведена по: Сокуров А. В центре океана. СПб.: Амфора, 2011. С. 120. Эта и следующие цитаты из сценария «Восточной элегии» совпадают с текстом, произносимым в фильме.

Такими словами начинается фильм. Весь закадровый текст произносит сам Сокуров. Слово «туман» встречается в тексте неоднократно. Туман же стал и визуальным лейтмотивом картины: все образы проступают постепенно, исподволь, сквозь зыбкое марево, дышащую дымку.

*«Я в этом тумане, как в воде — рыба, но зябко мне — как человеку...»<sup>88</sup>*

Звуковой ряд фильма — столь же зыбок, расплывчат, размыт. Первые полторы минуты мы слышим только странный шум, соединяющий гул ветра и плеск волн. Затем на этом фоне проклёвывается соло флейты сякухачи<sup>89</sup> (Сокуров использовал в «Восточной элегии» подлинную народную музыку). Мелодия постепенно развивается, хотя ее медитативное звучание все равно лишено динамики: оно как будто парит в воздухе, покачиваясь на «воздушной подушке» фона. Звукорежиссер использует реверберацию, создавая эффект эха и немного продлевая звуки инструмента. Ближе к четвертой минуте эта аудионевесомость вдруг пререзается фразой кларнетов и фаготов из самого начала Траурного марша Р. Вагнера («Гибель богов»).

<sup>88</sup> Там же. С. 122.

<sup>89</sup> Другие варианты написания: сякухати, шякухачи. Этот инструмент считается символом буддийской медитации.

Сокуров дает всего два с половиной такта, обрывая фразу на полуслове. Показательно, что в это время на экране мы видим здание на горе, что может вызвать ассоциацию с вагнеровской Валгаллой (этот визуально-звуковой образ в дальнейшем станет центральным символом «Молоха»). Впрочем, в «Восточной элегии» грозный мотив из Траурного марша нужен Сокурову, скорее всего, лишь как обобщенный знак смерти, причем, в европейском ее восприятии.

«Мало кто в музыке мог выразить конечность человеческой жизни. Всегда, когда я вижу, чувствую или работаю с какими-то драматическими коллизиями, узлами, где речь идет об этой границе между жизнью и смертью, я понимаю, что, кроме Вагнера, никто вот так это не смог выразить. <...> Вагнер гениален вот этой самой идеей смерти. Он смотрит ей в глаза» - говорит режиссер о своем отношении к музыке Вагнера.<sup>90</sup>

Цитата из «Гибели богов», обрывающаяся на звуке *g*, так же внезапно передает эстафету японской флейте (Сокуров связывает два мотива, цепляет их один за другой, используя звук *g* в качестве «моста»). Но через 20 секунд Траурный марш возвращается — правда, всего на два звука.



<sup>90</sup> Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика-XXI, 2011. С. 132.

Сокуров берет лишь один такт! Такая тонкая, филигранная работа с классическими цитатами уникальна. Фактически, Сокуров разбирает классические произведения на кирпичики и складывает из них свое здание.

И опять возвращается звучание флейты. Но в него вплетается еще и народный японский напев. Здесь можно вспомнить рондальную структуру музыкального ряда «Сонаты для Гитлера», однако если в картине 1979 года контраст двух образов подан явно, прямо, в лоб, он осязаем и полон внутренней динамики, то в «Восточной элегии» все это как будто отголоски чего-то далекого, ушедшего, нездешнего. Цитата из «Гибели богов» здесь — не реальная трагедия, но лишь тревожный образ из подсознания режиссера.

Ключ к пониманию и фильма в целом, и художественных приемов, использованных в нем (включая музыкальные), стоит искать в монологе пожилой японки.

«В городе, где когда-то давно я жила, люди рано утром выходили убирать улицы... Был туман... Когда заканчивали уборку — туман рассеивался... Тогда люди начинали узнавать друг друга... И я тоже начинала различать: вот это соседка старушка, а это старик... А это мама, отец... Я была совсем маленькой и страдала от паралича... И от одиночества... Так и повелось — именно из тумана... приходил тот, о ком скучаешь... <...> ...И кого любишь...»<sup>91</sup>.

Музыкальные образы в «Восточной элегии» тоже выплывают из тумана, причем это образы не случайные, а близкие, родные Сокурову. «Тот, о ком скучаешь и кого любишь». Образы, пронесенные им через все свое творчество и наделенные множеством ассоциаций, но не интеллектуального, а, скорее, эмоционального свойства. Помимо цитаты из Траурного марша это тема из «Рубенсианы» Нуссио, оркестровая версия «Баркароллы» («Июнь») из «Времен года» Чайковского и первая песня из «Песен об умерших детях» Малера.

На песне Малера построен еще один важный эпизод «Восточной элегии». Закадровый голос Сокурова говорит:

*«...Какой странный сон... Откуда я родом? Не помню... Где моя родина?»*

---

<sup>91</sup> Цитата приведена по: Сокуров А. В центре океана. СПб.: Амфора, 2011. С. 126.



*Не помню... А-а-а... Это мой стол...»<sup>92</sup>.*

И в этот момент из звукового марева, в котором продолжает ткать меланхоличный узор голос японской певицы, оплетая звуки моря, ветра, гудка поезда (или нет?), вдруг проглядывает тема из «Песен об умерших детях», и сразу вслед за первыми ее звуками мы слышим диалог Девушки и Юноши<sup>93</sup> из «Тихих страниц» (со слов «Бог такого ужаса не допустит!»). Важно, что в оригинальной версии сцены Девушки и Юноши музыки не звучало, то есть Сокуров здесь впервые соединяет центральный музыкальный образ «Тихих страниц» и кульминационный диалог фильма. При этом, японское пение продолжает звучать, а затем накладывается и закадровый голос Сокурова.

*«А это мой дом... или нет? Нет, это мой дом... это мой дом...»<sup>94</sup>.*

Получается удивительная полифония пяти пластов: фоновый шум, японское пение, музыка Малера, диалог из «Тихих страниц» и закадровый голос Сокурова. Можно вспомнить похожие многослойные аудиопостроения в «Скорбном бесчувствии» и «Жертве вечерней», но там каждый звуковой образ подавался рельефно, «в полный рост», тогда как в «Восточной элегии» они как будто выплывают из глубин подсознания. Сквозь туман проступают их очертания, контуры... Всё зыбко, нереально, неосвязаемо...

Особо стоит обратить внимание на самоцитирование (диалог из «Тихих страниц» на фоне песни Малера): прежде у Сокурова подобный прием использовался в виде вставки целого фрагмента фильма (сцена из «Одинокого голоса человека», которую смотрит герой «Разжалованного» в кинотеатре<sup>95</sup>), а также в виде использования повторяющихся визуальных и звуковых образов. Но в «Восточной элегии» режиссер использовал самоцитату одновременно и масштабнее, и изящнее: он оставил лишь диалог из фильма (аудиодорожку), но наложил его на музыкальный фрагмент, ключевой для всего фильма. Таким

---

<sup>92</sup> Там же. С. 127.

<sup>93</sup> Очевидно, Девушка и Юноша — это Соня Мармеладова и Родион Раскольников, однако в фильме Сокурова «Тихие страницы» их имен не звучит. Аналогично и в «Спаси и сохрани» ни разу не прозвучит имя Эммы Бовари, а в «Фаусте» вместо персонажа по имени Мефистофель будет Ростовщик.

<sup>94</sup> Там же. С. 128.

<sup>95</sup> Подробнее об этом фильме см. во второй главе.

образом, можно говорить о даже не о цитировании одной сцены, а о воспоминании о фильме в целом, «сформулированного» в одном звуковом образе.

Говоря о сновидческих образах прошлого в «Восточной элегии», стоит вспомнить такие фильмы Андрея Тарковского<sup>96</sup>, как «Солярис» (образ дома-острова, плывущего в туманном океане Соляриса), «Ностальгия» (в начале картины — сельская панорама в тумане, в конце — панорама с русской избой, «вписанная» в католический собор) и в особенности — «Зеркало», картину, целиком построенную на глубоко личных впечатлениях из детства режиссера.

---

<sup>96</sup> Сам Сокуров весьма скептически относится к сравнениям своего творчества и фильмов Тарковского: «...забавно, когда говорят, что мои фильмы похожи на его фильмы. Это более чем поверхностное суждение» (цит. по Сокуров А. В центре океана. СПб.: Амфора, 2011. С. 202). Однако, образ Тарковского для него очень значим, недаром это единственный кинорежиссер, ставший героем документальной картины Сокурова — «Московская элегия». Тарковский для Сокурова больше, чем просто великий режиссер. Это заступник, кумир, друг. И в «Московской элегии» особое отношение Сокурова к Тарковскому очень хорошо чувствуется. Фильм состоит преимущественно из документальных съемок 1982–1985 годов, когда Тарковский работал над «Ностальгией» и «Жертвоприношением». Использует Сокуров и материалы иного плана: эпизод из «Заставы Ильича» Марлена Хуциева, где молодой Тарковский появляется в качестве актера, финальную сцену из «Зеркала» и, конечно же, фрагменты из «Ностальгии». Причем делается это не в контексте рассказа о творчестве режиссера (традиционного биографического повествования здесь практически нет), а с целью передать зрителю восхищение гением Тарковского и в то же время раскрыть его внутренний мир. Главному герою «Московской элегии» Сокуров присваивает лейтмотив. Роль этого лейтмотива выполняет Прелюдия h-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» (BWV 869). Музыка Баха звучит в «Московской элегии», когда рассказывается о рождении и детстве Тарковского. Выбор именно баховского произведения здесь не случаен и наделен особым смыслом. В картинах Тарковского музыка Баха всегда занимала важное место, не только сопровождая ключевые моменты, но и являясь чем-то вроде музыкального эквивалента центрального образа фильма. Скажем больше: в каком-то смысле Тарковский — это Бах в киноискусстве. Сама интонация, философско-религиозная тематика, моральные аспекты фильмов Тарковского перекликаются с творчеством Баха. Недаром в картинах Тарковского баховская музыка так органична. И Сокуров не мог не подчеркнуть это в своем «кинематографическом приношении» Тарковскому. Есть в «Московской элегии» и еще одно интереснейшее музыкальное решение. Наряду с прелюдией Баха лейтмотивное значение приобретает духовный концерт Максима Березовского «Не отвержи мене во время старости», который связан с темой смерти. Сокуров накладывает его на кадры со съемочной площадки «Жертвоприношения» (сразу после слов о том, что, снимая этот фильм, Тарковский уже был смертельно болен) и на финальную сцену «Зеркала», заменяя, таким образом, оригинальную звуковую дорожку картины. Однако в контексте фигурирующих в фильме довольно протяженных фрагментов из «Ностальгии» фрагмент из концерта приобретает особое символическое значение. Таким оригинальным образом Сокуров наталкивает зрителя на параллель между героем «Ностальгии» и самим Тарковским, вынужденным оставить родину и умереть на чужой земле. Стоит вспомнить о том, что Максим Березовский, русский композитор второй половины XVIII века, в юности уехал учиться в Италию, а вернувшись на родину, рано и трагически закончил жизнь. Именно Березовский стал прототипом выдуманного композитора Сосновского, ради изучения которого Горчаков в «Ностальгии» и приехал в Италию. Рассказывая о своей работе переводчице Эуджени, сопровождающей его и пытающейся понять «загадочную русскую душу», Горчаков невольно проводит параллель между Сосновским (то есть Березовским) и собой. А так как Горчаков — это, без сомнения, alter ego самого Тарковского, получается двойная параллель: Сосновский (Березовский) — Горчаков — Тарковский. Сокуров подчеркивает это, используя в фильме музыку Березовского. Концерт «Не отвержи мене во время старости» Березовский написал еще будучи совсем юным. Поэтому, зная, что умер он не дожив до старости, мы воспринимаем трагизм этого произведения особенно остро. Накладывая звучание концерта на кадры со съемочной площадки «Жертвоприношения», где мы видим активного, полного идей режиссера, Сокуров переносит этот трагизм на Тарковского, как бы говоря нам: «И он тоже умер совсем молодым!».

Но для Тарковского характерна ясность подачи и несомненность символической нагрузки каждого из этих образов: туман из кадра ничуть не «затуманивает» смысл. То же самое и с музыкой: Органный хорал f-moll (BWV 639, из «Органной книжечки») в «Солярисе», народная песня, переходящая в «Реквием» Верди в «Ностальгии», заключительный хор Wir setzen uns из «Страстей по Матфею» на последних кадрах «Зеркала» - все это очень яркие, запоминающиеся, даже врезающиеся в память музыкальные образы.

Совсем иным образом выстраивает музыкальную ткань Сокуров, избегая начала и окончания музыкальных тем, не давая им зазвучать в полный голос, вплетая их в звуковую палитру (причем, даже не поверх, а внутрь аудиоткани) и даже перерабатывая сами темы звукорежиссерскими методами.

Пройдя путь от использования оригинальных классических тем (в первом периоде — «лейтмузыка») через их сочетание, выстраивание на их основе музыкально-шумовых коллажей (период «музыкальной мозаики») и до создания полноценных вариаций на прежде созданные музыкальные произведения (период «музыкального тумана»), Александр Сокуров пришел к необходимости привлечения профессионального композитора к работе над музыкой в своих фильмах и творческому переосмыслению классического музыкального наследия. Такими композиторами стали Сергей Евтушенко и Андрей Сигле. О сотрудничестве с ними, а также о других творческих тандемах Сокурова с сочинителями музыки будет рассказано во второй главе работы.

## Глава 2: Сотрудничество с современными композиторами

Все творчество Александра Сокурова пропитано классической музыкой. Произведения Чайковского, Малера, Баха, Моцарта, Вагнера — это для Сокурова и источник вдохновения, и великая культурная традиция, на которую он опирается в своем творчестве, и богатый ресурс звукового материала для фильмов. Однако, наряду с классической музыкой Сокуров несколько раз работал и с современными композиторами, которые сочиняли по его заказу и специально для его фильмов. С одним из них опыт сотрудничества был разовым (Александр Михайлов), с другими же (Юрий Ханин, Сергей Евтушенко, Андрей Сигле) режиссер работал неоднократно. Причем, Андрей Сигле стал едва ли не главным соратником Сокурова — не только в качестве композитора, но и в качестве продюсера, то есть человека, который изыскивает финансирование, организует весь съемочный процесс, а затем и прокат фильма.

Всего у Сокурова одиннадцать фильмов с новосочиненной музыкой<sup>97</sup> — гораздо меньше, чем картин с классической музыкой. Но даже в фильмах, где Сокуров сотрудничал с современными композиторами, роль классической музыкальной традиции огромна. Новосочиненная музыка звучит не самостоятельно, обособленно, но в диалоге с классикой. А форма этого диалога может быть разной: начиная от сосуществования в одном кинематографическом пространстве музыкальных тем, написанных для фильма, с классическими фрагментами и заканчивая обработкой или стилизацией, когда классическая музыка становится тематической или стилистической основой для новосочиненного саундтрека.

Опора на классическую традицию — один из главных принципов работы

---

<sup>97</sup> Говоря о киномузыке, мы неизбежно сталкиваемся с терминологической проблемой: как емко обозначить ту музыку, которая была написана специально для фильма, отделив ее от музыки классической, народной или эстрадной, взятой режиссером в свой фильм? Выражение «музыка, написанная специально для фильма» точное, но слишком громоздкое, чтобы использовать его как термин. Выражение «авторская музыка» используется довольно часто, но кажется нам бессмысленным: разве музыка Моцарта или какого-нибудь современного композитора — не «авторская»? Слово «авторская» подразумевает наличие автора, но никак не указывает на то, что этот автор писал ее специально для фильма и вообще был жив на момент создания картины. Мы предлагаем использовать выражение «новосочиненная музыка», хотя и не настаиваем на нем как единственно правильном.

Сокурова с кинокомпозиторами.

*«Это всегда мотивы или обработка классических форм — в «Тельце» Рахманинова, а в «Отце и сыне» — Чайковского («Евгений Онегин»). Опорная ценность остается в классической форме. Я боюсь выходить за ее пределы, потому что очень не хочу идентифицироваться с этим хаосом и очень не хочу обслуживать молодежь»* - поясняет режиссер<sup>98</sup>.

Вместе с тем, было бы ошибкой расценивать произведения композиторов, сотрудничавших с Сокуровым, исключительно как нечто вторичное и вспомогательное, лишенное собственной художественной ценности.

Увы, творчество этих композиторов практически не получило осмысления в музыковедческой литературе. Мы попытаемся восполнить этот пробел.

## **Александр Михайлов**

### **«Разжалованный»**

Первым профессиональным композитором, с которым поработал Александр Сокуров, стал Александр Михайлов. Он написал музыку к игровому дебюту Сокурова на Ленфильме — короткометражной ленте «Разжалованный» (1980).

«Разжалованный» был второй работой Михайлова для игрового кино. Первый игровой фильм с его музыкой — «Хористка» (1978) Александра Муратова. Эта 17-минутная экранизация рассказа А. П. Чехова, также снятая на Ленфильме, примечательна, прежде всего, блестящим актерским составом (роли сыграли Олег Табаков, Елена Драпеко и Лариса Кадочникова) и необычным музыкальным решением. В качестве солирующего инструмента Михайлов выбрал маримбу — ее эксцентричный тембр усилил иронию, которой пропитан фильм.

Увидев «Хористку», Сокуров решил привлечь Михайлова к работе над

---

<sup>98</sup> Стенограмма встречи с А. Н. Сокуровым на философском факультете СПбГУ 29 апреля 2005 года. Интернет-публикация: [http://rhga.ru/science/conferences/rusm/russian\\_thought/sokurov\\_29.04.05.php](http://rhga.ru/science/conferences/rusm/russian_thought/sokurov_29.04.05.php) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

своей второй игровой лентой (после «Одинокого голоса человека»).

«Разжалованный» основан на одноименном рассказе Григория Бакланова, написанном в 1976 году. Однако крошечная литературная зарисовка оказалась лишь зерном, из которого вырос куда более масштабный фильм Сокурова. Понимая это и, видимо, не разделяя концепцию картины, писатель отправил на ленфильмовский ЭТМО «Дебют» письмо с требованием снять его имя из титров.

События, описанные в рассказе, занимают примерно треть хронометража фильма. Это центральный эпизод: поездка таксиста (разжалованного гаишника) и его пассажира. Монолог главного героя Сокуров сохранил в сценарии практически без изменений, но действие перенес в ночное время, сделав эмоциональный колорит более мрачным. А окружающие эту сцену эпизоды еще усиливают ощущение безнадежности, потерянности главного героя<sup>99</sup>. Если в рассказе мы с иронией и сочувствием следили за исповедью непутевого персонажа, то в фильме трагизм разжалованного, потерявшего смысл жизни, проецируется на всю окружающую действительность: серую, постылую, чуждую<sup>100</sup>.

Для «Разжалованного» режиссеру нужно было музыкальное решение, основанное на использовании лейттемы<sup>101</sup>. И эта идея была достойно воплощена.

Главному герою фильма соответствует звучание низких медных духовых. Именно низкие духовые солируют в музыкальном вступлении и в заключении к

---

<sup>99</sup> В один год с «Разжалованным» был снят дебютный фильм Джима Джармуша «Отпуск без конца» (Permanent Vacation). Два молодых режиссера вряд ли представляли о существовании друг друга. Но, при всех различиях стилистики Сокурова и Джармуша эти фильмы очень многое роднит: это и потерянный главный герой, бесцельно слоняющийся по трущобам, и особая «антиэстетичность» (которая, на самом деле, рождает новую эстетику), и мрачно-скептический взгляд на окружающий мир и людей.

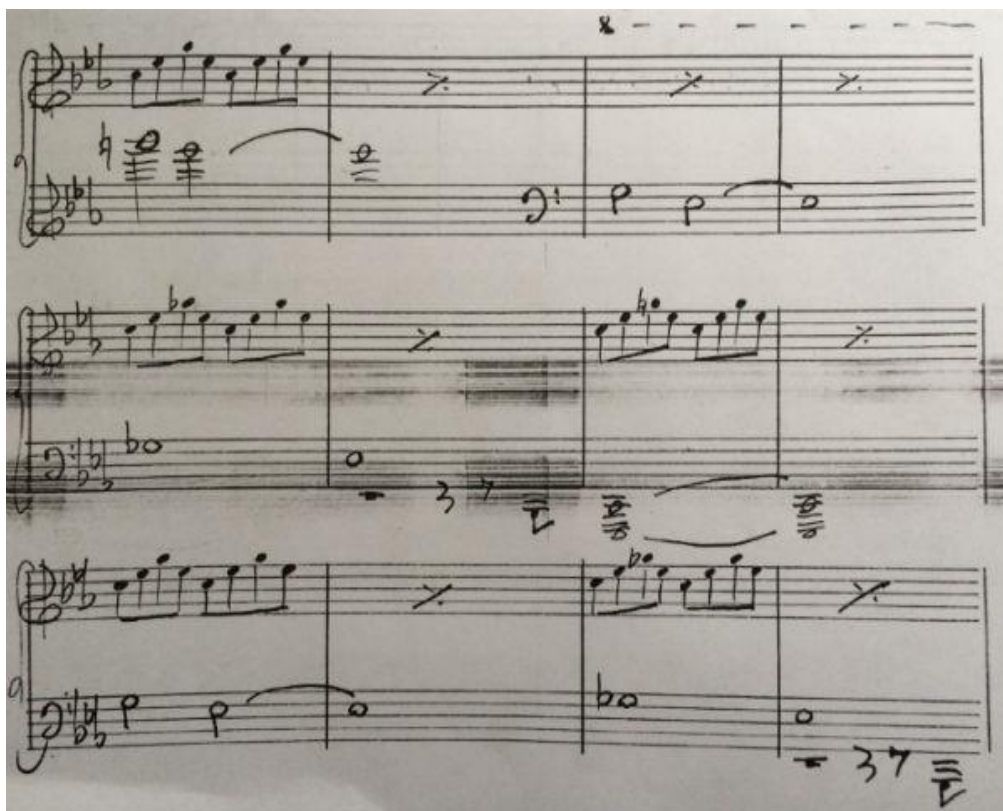
<sup>100</sup> В одной из сцен «Разжалованного» главный герой приходит в кинотеатр и смотрит там фильм «Одинокий голос человека» – на тот момент запрещенный. Для Сокурова это было не только скрытым актом протеста, но и важным художественным решением: режиссер указывает на параллели между судьбой центрального персонажа «Одинокого голоса человека» и жизнью разжалованного гаишника. 11 лет спустя аналогичный прием использует Рустам Хамдамов в своем фильме «Anna Karamazoff». Главная героиня фильма, придя в кинотеатр, увидит там фрагмент «Нечаянных радостей» – несостоявшейся работы Хамдамова, закрытой по решению Госкино. Как и у Сокурова, этот вставной эпизод вступает в интересный диалог с основной сюжетной линией «Anna Karamazoff».

<sup>101</sup> Об этом Сокуров говорил в личных беседах с автором работы.

фильму: им поручена основная мелодическая тема.

К сожалению, партитура и партии «Разжалованного» не сохранились (по крайней мере, их нет ни у композитора, ни у режиссера), но сохранилась рукопись клавира<sup>102</sup>. В клавире фигурируют два номера, но в фильме остался только один: он озаглавлен «Основная тема» и имеет темповое обозначение *Moderato*. Однако, режиссер использует его не только в первоначальном виде, но и в видоизмененном, вычлняя один мотив и убирая сопровождение. Это создает ощущение потерянности, одиночества и глубоко спрятанного трагизма.

В своем оригинальном виде первый номер клавира звучит только на вступительных титрах. В нем чувствуются черты минимализма<sup>103</sup>: беглые фигурации на простейших гармониях накладываются на проклёвывающуюся мелодию.



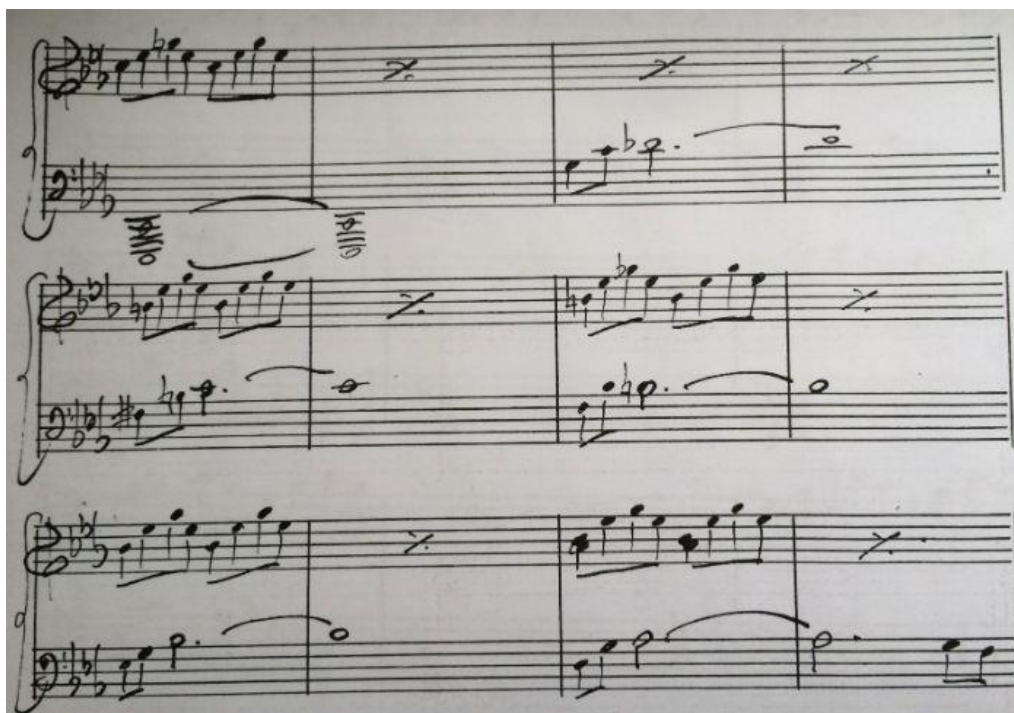
*А. Михайлов Музыка к фильму «Разжалованный». Основная тема (Moderato)*

Постепенно мелодическая линия становится более оформленной и

<sup>102</sup> Александр Михайлов любезно предоставил ее копию автору диссертации.

<sup>103</sup> Интересно, что фильм Годфри Реджио *Coahuacans* с музыкой Филипа Гласса, ставший самым известным примером использования минимализма в кинематографическом саундтреке, вышел тремя годами позже «Разжалованного».

самостоятельной.



*А. Михайлов Музыка к фильму «Разжалованный». Основная тема (Moderato).*

#### *Продолжение*

Именно в таком виде, но без фигураций, этот мотив будет использоваться в дальнейшем. Вопросительные интонации, завершающиеся протяжной нотой, особенно выразительны в одиноком звучании.

Любопытно, что лейттемир из музыкального слоя (закадровая музыка) проникает и в шумовую партитуру — например, гудки проезжающего поезда (также темброво перекликающиеся с музыкальной темой). Шумовая партитура вступает в диалог с музыкальным рядом, и благодаря этому диалогу художественный эффект усиливается. Работу с лейттемиром мы впоследствии увидим в фильме «Солнце».

Сотрудничеством над «Разжалованным» и режиссер, и композитор остались довольны.

«Я очень благодарен Александру Николаевичу Сокурову, что тогда он вопреки сложностям вытащил меня из Болгарии для работы над фильмом» — говорит Александр Михайлов<sup>104</sup>.

<sup>104</sup> Из личной переписки с автором работы.



Сокуров тоже отзываяется о Михайлове исключительно положительно. Однако в других фильмах Сокурова это сотрудничество не продолжилось. По словам композитора, Сокуров предлагал ему писать музыку к «Скорбному бесчувствию», но из-за ряда сложностей организационного характера Михайлову не удалось принять участие в этой работе. С тех пор дороги Сокурова и Михайлова разошлись – во многом по причине того, что Михайлов жил преимущественно в Болгарии.

Впрочем, на «Разжалованном» отношения Михайлова с кинематографом не закончились. Композитор продолжил свое сотрудничество с Александром Муратовым, для которого он написал целый ряд кинопартитур (к фильмам «Таможня», «Восемь дней надежды», «Контракт века», «Моонзунд», «Криминальный квартет»). Помимо этого Михайлов – автор опер, музыки к спектаклям, камерных и симфонических произведений. В своем творчестве Михайлов придерживается тональной опоры и использует традиционные формы, однако гармонический язык при этом исключительно свободный и богатый. Композитору чужда внешняя эксцентрика и эпатаж (в отличие от Юрия Ханина), но в его произведениях наиболее выигрышны и ярки именно эксцентрично-ироничные образы.

## **Юрий Ханин (Ханон)**

Один из самых удивительных художников, когда-либо сотрудничавших с Александром Сокуровым — Юрий Ханин. Эксцентрик, провокатор и доктринер, он в одночасье стал звездой (как раз благодаря киномузыке для Сокурова) и так же быстро исчез с музыкального Олимпа страны, предпочтя медийной известности отшельничество в оранжерее экзотических растений.

Ханин (позже — Ханон<sup>105</sup>) — это псевдоним. Оригинальная фамилия композитора — Соловьев-Савояров. Он родился в Ленинграде в 1965 году, в 23

---

<sup>105</sup> Для избежания путаницы мы будем везде использовать фамилию «Ханин», а не «Ханон», поскольку большинство произведений, о которых идет речь в работе, созданы композитором еще до смены фамилии на «Ханон».

года окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции. Уже тогда его заметил Александр Сокуров — и пригласил написать музыку к «Дням затмения». В 1988 году Юрий Ханин получил специальный приз жюри Европейской Киноакадемии за лучшую музыку (к «Дням затмения») <sup>106</sup>. Это событие стало сенсацией: на только что созданной международной кинопремии (ее стали неофициально называть «европейский Оскар») отмечают прежде неизвестного советского композитора!

В том же году музыка Ханина к «Дням затмения» была издана на виниловой пластинке «Одинокий голос человека. Музыкальный мир в кинематографе Александра Сокурова». В аннотации к пластинке Сокуров писал:

*«...Неведомое ранее мне волнение испытываю, когда представляю себе блестящее будущее совсем еще молодого, но уникально талантливого композитора Юрия Ханина, ленинградца. Сквозная мелодия пластинки, как одинокий голос, живущий в человеке, напоминает о величайшей грусти размышлений о конечности жизни и о величии одухотворенной талантливости — это фрагменты сочинений Ханина к фильму “Дни затмения”. Скорбное бесчувствие нашей жизни должно отступить перед величием гармонии искусства» <sup>107</sup>.*

### **«Дни затмения»**

Музыка Ханина для «Дней затмения» действительно экстраординарна и близка к гениальной. Основная тема фильма была написана композитором под впечатлением от лица Сокурова и потому названа «Одна, отдельно взятая голова» <sup>108</sup>. В первый раз она звучит в прологе, накладываясь на

<sup>106</sup> Интернет-ресурс: <http://www.europeanfilmacademy.org/European-Film-Awards-Winners-1988.85.0.html> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года). Помимо приза Европейской киноакадемии Ханин также был отмечен за «Дни затмения» и российской премией «Ника» в 1989 году.

<sup>107</sup> Авторская аннотация на оборотной стороне пластинки «Одинокий голос человека» («Мелодия», Ленинград, 1988 г.). В своем тексте режиссер обыгрывает названия своих фильмов «Одинокий голос человека» и «Скорбное бесчувствие».

<sup>108</sup> См. об этом: Любарская И. Юрий Ханин [энциклопедическая статья] // Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. III. СПб.: Сеанс, 2001. С. 306

документальные кадры, снятые в Туркмении. Выразительная мелодическая линия в исполнении аккордеона рождается из шума, каких-то отдаленных ударов и отчаянно-протяжных звуков струнных инструментов, завершающихся воплем самого Ханина (как тут не вспомнить выражение «глас вопиющего в пустыне», ведь фильм и вправду снят в пустыне). Мелодия развивается нарочито наивно, даже немного банально, но с постоянными задержками, топтаниями на месте, сбивками — иногда ностальгические интонации аккордеона как будто улетают в пугающую пустоту-хаос и тонут там. Беря за основу вальсовое движение, Ханин оттягивает появление каждой новой фразы мелодии, вставляя после окончившейся фразы несколько «лишних» тактов, в которых мы слышим только аккомпанемент. Щемящая тоска, потерянности и робкая надежда, предчувствие катастрофы, ощущение скованности, увязания в этом звуковом болоте, но одновременно и осознание космической безбрежности — всё это есть в удивительной музыке Ханина. В одном музыкальном образе он смог сконцентрировать весь богатый многогранный эмоциональный мир «Дней затмения».

«<...> В звучание кружащейся, источающей неясную горечь и печаль, мелодии лейтмотива, сопровождающего монохромные вирированные кадры документальной съемки, вонзаются страдальческие человеческие крики, резкие удары бича, звенящие скрежещущие шумы. Иногда музыкальное развитие внезапно останавливается, застывает на протянутых аккордах с вплетенным в них плачем или смехом, вызывающим противоречивую гамму ощущений, тревожного ожидания надвигающегося несчастья» — пишет Т. Егорова<sup>109</sup>.

Интересно, что тембр аккордеона подсказан Ханину самим Сокуровым<sup>110</sup>. Случайно или нет, но именно на аккордеоне Сокуров в детстве учился играть, хотя отношения с этим инструментом у него сложились непростые.

*«Я все время хотел учиться на фортепиано играть, но поскольку [у меня была] семья военных, мы все время переезжали с места на место, и мне купили*

---

<sup>109</sup> Егорова Т. Музыка советского фильма (Историческое исследование). Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. С. 358-359.

<sup>110</sup> Из личных бесед Сокурова с автором работы (2010)

только аккордеон. Я был малюсенький-малюсенький, и это был очень большой и тяжелый для меня инструмент. Я его невзлюбил сразу. И все время мечтал играть на фортепиано, но так и не умею...» — вспоминает Сокуров в разговоре 2010 года<sup>111</sup>. В 2011 году он опять возвращается к этой теме.

*«Это была моя мечта на фортепиано научиться, но условия семейные были такие, что максимум, что отец мог позволить, это купить мне аккордеон. Я был таким маленьким, что физически это было невыносимо и как-то унижительно для меня, потому что еще раз подчеркивало мою малость по росту. И конечно я еще был с ногой больной, маленький, а этот инструмент — большой, красивый, немецкий аккордеон... Как-то это было неудачно все»<sup>112</sup>.*

Так что, возможно, в выборе именно аккордеона было что-то очень личное. В любом случае, Сокурову удалось сродниться с этой музыкой и найти ей идеальный визуальный контрапункт (поскольку в данном случае именно аудиоряд был первичен). Таким контрапунктом стали кадры, снятые летящей над землей камерой.

В среднем разделе этого номера кадры из забытого Богом туркменского городка Ханин озвучивает жутковатыми и безжизненно звучащими гулками ударами, вступающими в диалог со «стонами» скрипки (очевидное развитие вступления, звучавшего перед темой аккордеона). Вместе с этой музыкой вполне нейтральный видеоряд создает образ пугающего, враждебного кафкианского мира.

В целом форму пролога можно описать следующей схемой: *Вступление (шум, удары, крик) — А (тема аккордеона) — В (удары, скрипка) — А'*. Вступление и эпизод В (в данном случае выполняющий очевидно связующую функцию и менее яркий, чем основная тема) впоследствии вырастут в самостоятельные развернутые номера. Таким образом, пролог становится «музыкальной формулой» всего фильма<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> Из личных бесед Сокурова с автором работы (2010).

<sup>112</sup> Из личных бесед Сокурова с автором работы (2011).

<sup>113</sup> На официальном сайте Юрия Ханона (<http://yuri-khanon.com>) приводится аудиофрагмент, обозначенный как «Стадии почернения. Musiques de film». На приведенной там же небольшой фотографии партитуры видно

Важно, что композиции Ханина никогда не становятся «аудио-дубликатом» сцен фильма, в которых они используются, но рождает иной эмоциональный слой — впрочем, настолько органичный, что без него те же кадры полета, например, представить уже невозможно. Функцию оригинальной музыки в «Днях затмения» можно сравнить с ролью цветového фильтра, через который снят весь фильм (его использованием достигается желтовато-серый оттенок картинки).

Наряду с музыкой Ханина в «Днях затмения» фигурируют также классические произведения и популярные песни. В их числе «Баркарола» из «Сказок Гофмана» Жака Оффенбаха, фортепианный романс Шумана *Fis-dur Op. 28 №2*, русская народная песня литературного происхождения «Выйду на улицу», оригинальная версия песенки трех поросят (та же, что звучит в «Скорбном бесчувствии») и музыка народов Средней Азии. Классические фрагменты несут совсем иную смысловую нагрузку, нежели новосочиненная музыка Ханина. Умиротворенное звучание произведений Оффенбаха («Баркарола» из «Сказок Гофмана») и Шумана (второй романс из «Трех романсов для фортепиано» *Op. 28*) создает эффект отстранения, помогает взглянуть на финал фильма с позиции философского обобщения.



*Р. Шуман «Три романса для фортепиано» Op. 28, №2*

---

общее название «Стадии почернения» и подзаголовки: «Дни затмения», «Мадам Бовари» (очевидно, имеется в виду музыка к «Спаси и сохрани»), «Всякая киномузыка». Любопытно, что звучащий фрагмент явно был написан для «Дней затмения»: судя по всему, это вариант основной темы с солирующим аккордеоном. Фактически, еще одна яркая тема, хоть и имеющая ритмическое сходство и исполненная на том же инструменте. Можно предположить, что Сокуров выбирал из этих двух тем, но в итоге выбор был сделан абсолютно верный. Звучащая на сайте тема сама по себе интересна, но лишена той бездонной эмоциональной глубины, которая есть у музыки, вошедшей в «Дни затмения».



*Ж. Оффенбах «Баркарола» из оперы «Сказки Гофмана» (переложение для фортепиано соло)*

Однако безмятежность баркаролы и романса обманчива. Как и в «Колыбельной песне» Глинки, звучащей в «Марии», здесь читается не радостное, но трагическое умиротворение, в котором слышна горечь прощания. Таким образом, Сокуров наделяет использованные музыкальные фрагменты новым смыслом. При этом он не ограничивается чисто идейным переосмыслением фрагментов, но накладывает один музыкальный слой на другой, заставляя разнородные темы взаимодействовать.

Особенно наглядно этот прием проявился в звуковом сопровождении финальных титров. На развивающуюся тему романса Шумана Сокуров наслаивает среднеазиатский наигрыш, и довольно долго две темы звучат в контрапункте. Здесь можно усмотреть прямое влияние Тарковского, который в «Ностальгии», снятой за пять лет до «Дней затмения», использует тот же прием, соединяя русскую народную песню и «Реквием» Верди<sup>114</sup>. Однако если у Тарковского этот пример едва ли не единственный, то Сокуров использует аудиоконтрапункт неоднократно<sup>115</sup>.

В целом аудиопартитура «Дней затмения» – исключительная по

<sup>114</sup> К моменту создания «Дней затмения» Сокуров уже был знаком с «Ностальгией» — это можно утверждать наверняка, поскольку в «Московской элегии» (1988) Сокуров использует большие фрагменты фильма Тарковского.

<sup>115</sup> Здесь мы можем вспомнить эксперименты с «Космогонией» Пендеревского в «Одиноким голосе человека» и с основной темой «Александры», снятой уже задолго после «Дней затмения».

сложности, творческому и техническому совершенству работа. И ее авторами с полным правом могут быть названы, наряду с Ханиным, режиссер Александр Сокуров и звукорежиссер Владимир Персов. Именно Персов собирал и записывал в Туркмении народные наигрыши, городские звуки и шумы, которые потом были мастерски сведены в многослойный звуковой массив, включающий авторскую музыку (новосочиненную и классическую) и диалоги.

И все же, несмотря на смелость и виртуозность звукорежиссерской работы центральное место в музыкальном мире «Дней затмения» занимает именно музыка Ханина. «Она, как гигантская воронка, втягивает в себя не только все звуковое пространство картины, но и зрительный ряд. Подчиняя изображение своей власти, музыка тем самым задает ритм движения визуально-пластического монтажа и выступает в роли ведущего формообразующего элемента в ряде единых по замыслу сцен» — справедливо отмечает Т. Егорова<sup>116</sup>.

Удивительно, что Ханин оценил итоговый результат отрицательно:

*«“Дни затмения” стали для меня разочарованием совершенно жесточайшим, потому что Сокуров с музыкой не справился, и она как таковая в фильме отсутствует. Там есть три музыкальных клипа, которые реально заняли то духовное место, которого в фильме нет. Может, потому они и произвели впечатление на разные жюри<sup>117</sup>».*

Впрочем, эти слова были сказаны композитором уже после разрыва с Сокуровым, произошедшего во время работы над следующим фильмом режиссера – «Спаси и сохрани». Очевидно, что если бы Ханин изначально относился к первому результату совместного творчества с Сокуровым отрицательно, то вряд ли бы он взялся за написание музыки ко второй картине того же автора. Тем не менее, разногласия и взаимное недовольство, по всей видимости, копились еще в период создания «Дней затмения», а в итоге это

---

<sup>116</sup> Егорова Т. Музыка советского фильма (Историческое исследование). Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. С. 357-358.

<sup>117</sup> Говоря о «разных жюри», Ханин имеет в виду присужденный ему за музыку к «Дням затмения» Приз Европейской киноакадемии «Феликс».

вылилось в творческий и финансовый конфликт во время работы над «Спаси и сохрани».

### «Спаси и сохрани»

Вот что говорит Ханин о своей работе над саундтреком «Спаси и сохрани»<sup>118</sup>:

«Из двух часов музыки, написанной для “Мадам Бовари”, которая теперь “Спаси и сохрани”, Сокуров оставил десять минут — очевидно, для того, чтобы она такого впечатления уже не производила». Если быть точным, Ханину было заказано 112 минут музыки, из них в итоге в фильм вошло 9 минут. Наряду с этим в фильме использован фрагмент Кугие из «Реквиема» Луиджи Керубини.

Роль музыки в «Спаси и сохрани» действительно весьма скромная — не в пример пестрой насыщенной аудиопартитуре «Дней затмения». Однако музыкальные фрагменты здесь не иллюстрация, но *символ*, причем, дополняющий, но не охватывающий содержание и образный строй фильма целиком (как в картинах первого периода). И это уже яркий пример «музыкального вакуума», который будет доминировать в фильмах Сокурова начала 1990-х годов.

В начале и в финале «Спаси и сохрани» звучит Кугие из «Реквиема» Луиджи Керубини. Это плач по мадам Бовари. И если в конце он обусловлен самой ситуацией (похороны Эммы), то в начале фильма траурное звучание хора указывает на трагическую предопределенность судьбы главной героини. Кроме того, слова Кугие Eleison можно соотносить с названием фильма: и то, и другое — молитва<sup>119</sup>. Таким образом, этот краткий музыкальный фрагмент, выплывающий из тишины и постепенно растворяющийся, как раз символизирует тягу к Богу и одновременно страдания Эммы.

Совсем иное — пошлую мечту о красивой жизни и неумение отличать подлинные чувства от похоти — символизирует второй ключевой музыкальный фрагмент — единственный полноценный номер авторства Ханина, оставшийся

<sup>118</sup> Губин Д. Игра в дни затмения, интервью с Юрием Ханиным // Огонек. 1990. № 26. С. 26-27.

<sup>119</sup> Ямпольский М. «Спаси и сохрани». О работе над фильмом. Интервью с А. Сокуровым // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб., 2006. С. 500-504.



в финальном варианте фильма. Он звучит в сцене, действие которой разворачивается в оперном театре. Эмма делает вид, что смотрит спектакль, но на самом деле беседует со своим любовником, пока ее муж дремлет. В этом крошечном эпизоде Сокуров показал лицемерие и пустоту героев, что во многом удалось благодаря музыке. Во время диалога Эммы и ее любовника мы слышим фрагмент показываемой на сцене оперы — дуэт, пародирующий итальянскую и французскую оперу XIX века. «Вчера расстались мы с тобой, я был растерзан» — повторяет снова и снова тенор, а сопрано ему отвечает: «о, si!». В конце номера голоса «возлюбленных» соединяются, и уже вместе они поют на итальянском. Банальность и нарочитая страстность здесь использованы как стилизованный прием. То же самое касается и языка. Смесь «французского с нижегородским» (точнее, безвкусного итальянского с безвкусным же русским текстом) в данном случае подчеркивает высокомерие и пошлость провинциального светского общества, в которое Эмма так мечтает влиться.

Есть большой соблазн увидеть в этом намек и на речь самой мадам Бовари, которая постоянно переходит с русского на французский. Но французский у Эммы — это все-таки другое, а именно голос ее души, который никто из окружения героини не понимает. Это свидетельство ее непохожести на тех людей, с которыми ее сталкивает жизнь. Наконец, двуязычность Эммы — это аллегория ее раздвоенности, знак глубочайших внутренних противоречий, которые ее раздражают и в конце концов убивают. Тогда как в итальянском дуэте Ханина мы слышим лишь внешнюю браваду, красование удачно ввернутым «о, si!». Можно сказать, что этот дуэт отражает то плохое, что есть в обществе и в самой Эмме, но он не имеет отношения к тем чертам Эммы, которым мы сочувствуем.

Ирония над оперным жанром и оперной эстетикой, а также чопорной, но охочей до зрелищ публикой проявилась и в других работах композитора. Так, среди его сочинений значится «одноразовая опера» «Венецианские

гондольеры»<sup>120</sup>. Сюжет этого «несуществующего» (по определению самого композитора) произведения — следующий. В венецианском оперном театре премьера. На сцене — гондольеры, которые по-настоящему пьют вино и затем ссорятся из-за девушки. Во время ссоры гондольеры ломают декорации, и на сцену врывается поток воды из канала. Постепенно вода заполняет оркестровую яму, но все музыканты, как оказалось, сидят в лодках, поэтому лодки поднимаются на воде, и музыка продолжается. Когда оркестровая яма переполняется, вода начинает затапливать партер. Вдобавок к этому, на сцену выплывает огнедышащий дракон, который поджигает театр изнутри. Артисты уплывают на лодках, не прекращая спектакль, публика же, запертая в театре, гибнет. «На следующий день все газеты с грустью сообщают об очередной премьере одноразовой оперы “Венецианские гондольеры”. Как будто страшный рок навис над этим прекрасным спектаклем. Каждая попытка постановки оперы заканчивается подлинной трагедией. Театр опять полностью прогорел, вернее сгорел в результате какого-то траурного недоразумения, спастись удалось лишь артистам сцены и оркестра. Зрители все погибли во время пожара. Здание театра тоже утрачено. Однако таинственная судьба трагического спектакля с прекрасной музыкой и великолепными декорациями продолжает беречь лучшие умы современного общества. Уже через две недели сообщается о начале работ по новой постановке оперы в следующем, пока ещё не прогоревшем, театре города...»<sup>121</sup>

Понятно, что «Венецианские гондольеры» — чистой воды мистификация, воображаемый перформанс, а не реальное произведение. Вместе с тем, Ханон, видимо, и сам не замечает, что мыслит здесь как сценарист, а не либреттист, ведь единственная форма, в которой этот сюжет мог бы быть воплощен —

---

<sup>120</sup> В приложении к книге «Скрябин как лицо» приводится список сочинений Юрия Ханина. Среди них значится и опера «Венецианские гондольеры», помеченная как *ос. 1 несуществующий, формальный*. См. Ханон Ю. Скрябин как лицо. СПб.: Центр Средней музыки, 1995. С. 674. Отметим также, что 1 вместо обозначения *opus* Ханон использует *osus*.

<sup>121</sup> Ханон Ю. Венецианские гондольеры. Одноразовая опера // Опустошитель. 2012. №7. С. 157-158. С небольшими вариациями тот же текст фигурирует и в романе «Скрябин как лицо» на С. 158-159.

кинематографическая<sup>122</sup>. Но если абстрагироваться от абсурдности этого проекта и самой невозможности существования такой оперы, то можно отметить здесь те же идеи, что и в сцене из «Спаси и сохрани»: в обоих случаях мы видим пародию на итальянскую оперу и изящный памфлет в адрес ее зрителей.

Несмотря на важность оперного номера в «Спаси и сохрани», нельзя не признать, что в целом Ханин оценил режиссерский поступок верно. Сокуров действительно не дал его музыке зазвучать в полную силу, оставив ее лишь в качестве намека, штриха, дополняющего общую картину. Это очень хорошо видно на примере еще одного музыкального фрагмента, звучащего во время последнего разговора Эммы с любовником. В середине диалога, буквально одну минуту, мы слышим романс Ханина на стихи Афанасия Фета «На качелях»<sup>123</sup>. Как и оперный номер, он решен в виде пародийного дуэта: первый куплет исполняет тенор, второй – фальцетом (квази-женским голосом). Музыка банальна до крайности, но банальность в данном случае превращается в художественный прием. Однако, во время просмотра фильма романс совершенно не запоминается и пролетает мимо зрителя – как фоновая музыка. Это объясняется тем, как режиссер использовал музыкальный номер в фильме. Он появляется во время диалога, исподволь, вторым планом, и также деликатно исчезает после второго куплета (слова второго куплета расслышать почти невозможно).

Чем же объясняется такое странное использование Сокуровым музыки Ханина, написанной по заказу самого режиссера специально для его фильма? Возможно, Сокурову просто не очень понравилась эта работа, ведь стилистически она все же существенно отличается от музыки к «Дням затмения». Но, скорее всего, дело не только в творческой эволюции Ханина, не

---

<sup>122</sup> Отметим интересную, хотя и являющуюся чистым совпадением, перекличку с кульминационной сценой фильма Квентина Тарантино «Бесславные ублюдки».

<sup>123</sup> Вот текст этого стихотворения:

*И опять в полусвете ночном / Средь веревок, натянутых туго / На доске этой шаткой вдвоем / Мы стоим и бросаем друг друга. / И, чем ближе к вершине лесной, / Чем страшнее стоять и держаться, / Тем отрадней взлетать над землей / И одним к небесам приближаться. / Правда, это игра, и притом / Может выйти игра роковая, / Но и жизнью играть нам вдвоем - / Это счастье, моя дорогая.*

принятой Сокуровым, но и в творческой эволюции самого режиссера, отказавшегося от насыщенного музыкального ряда в пользу молчаливости и музыкального лаконизма. «Спаси и сохрани» – первый игровой фильм, где это воплотилось в жизнь.

Но первоначально музыкальная концепция «Спаси и сохрани» была совсем иной. В фильме планировалось гораздо больше не только новосочиненной, но и классической музыки. *«Я хотел, чтобы “Спаси и сохрани”, наш трехчасовой фильм по мотивам “Мадам Бовари”, напоминал симфонию, был построен как музыка. И звучать в нем должны были крупные фрагменты симфонической музыки XIX века, французской и русской. Но изображение в фильме оказалось в конце концов построено иначе. И я отказался от фонограммы, которую планировал»* — говорит режиссер<sup>124</sup>.

В интервью автору настоящей работы Сокуров пояснил это высказывание, более подробно рассказав об обстоятельствах создания «Спаси и сохрани»:

*«Фильм задумывался как энциклопедия жизни 19 века. Мне хотелось, чтобы там было собрано из образа жизни, из культуры, все, что мог впитать флорберовский сюжет. Но потом вмешалось во все это реальная обстановка. Мы снимали на Кавказе, и резко изменилась погода, было невыносимо холодно, лета просто не было, и мы с большим трудом смогли это снять. Потому что картина большая, декорационные работы большие, мы строили целый город недалеко от Пятигорска в горах. И работа была очень тяжелой... В отличие от других видов художественной деятельности кино связано с большим количеством тяжело физически переносимых сложностей. С тем, что не хватает средств для постройки декораций, с тем, что кто-то неправильно что-то построил, с тем, что не вовремя подвезли актеров, не привезли оборудование, не смогли подключить электричество, потому что накануне был ливень, и все залило. Разлилась речка горная – и всё. Мы даже к декорации подойти не можем. Тот мостик, который мы построили, снесло... Никто не*

---

<sup>124</sup> Шулешко П. Звук в фильмах Сокурова — слуга изображения? Интернет-источник: <http://sokurov.info/?id=1225965839> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

думал, что лето будет такое тяжелое. И всякие разговоры об искусстве – они уже побоку, потому что физически не реализовать это... И когда шли съемки в таких условиях, от очень многого приходилось отказываться... И снять это произведение по схеме, мной разработанной, симфонической, уже не удавалось. Целый ряд сегментов сюжетных, внутри которых должна была развиваться та или иная музыкальная драматургия – они просто не сняты. И, конечно, когда уже начинался монтаж, был второй удар по этой идее, потому что я стал решительно сокращать картину. <...> Следовательно, вся конструкция, которая предполагалась, сложиться не могла. Один очень важный эпизод мы не сняли вовсе, потому что в этот день было настолько холодно, что актриса не то что всё с себя снять не могла, она ходила в телогрейке и теплых солдатских штанах. И, понимаете, если нет этих компонентов, то вся эта музыкальная история подвергалась сокрушительным ударам. Осталось только то задание, которое давалось Ханину, чтобы хоть как-то это связать. С Ханиным мы стали работать на «Днях затмения», и здесь это была последняя работа, никогда в жизни я к этой работе больше не вернусь, потому что, к сожалению, Юра оказался совершенно непорядочным человеком. Вот насколько можно себе представить непорядочного человека, вот в такой степени это и явилось. Поэтому когда стало все уже складываться, монтироваться, собираться, отношение к этой программности изменилось. Уже не было возможности делать это как единое симфоническое произведение. Ну и потом я понимал, что если такую задачу ставить перед Ханиным, он ее не выполнил бы. В плане профессиональном и в плане масштаба одаренности»<sup>125</sup>.

К сожалению, и Ханин, и Сокуров переносят свои человеческие взаимоотношения на оценку профессиональных и творческих способностей друг друга. Но причины их недовольства друг другом кроются не только в личной неприязни – есть и более глубинные причины. Ханин — эгоцентрик, не допускающий чужого вмешательства в собственный художественный мир — оказался объективно неспособным к работе в качестве кинокомпозитора,

---

<sup>125</sup> Из личных бесед с автором работы (2010).

поскольку создание музыки к авторскому кино — это в каком-то смысле отречение от собственных идей и полное подчинение режиссеру.

Ханин, впрочем, и не считает себя кинокомпозитором. Более того — категорически возражает против того, чтобы его так называли. На вопрос о том, как бы он отреагировал, если бы некий автор энциклопедической статьи назвал его «популярным композитором советского кино», Ханин со свойственной ему запальчивостью ответил<sup>126</sup>:

«В раннем детстве я прочел в энциклопедии первого издания, что была в России в XVII веке религиозная секта скопцов, причем оскотление выделялось большое и малое. И автора этого я не тронул бы лишь потому, что человек, назвавший меня композитором для кино, судя по всему, в какой-то момент жизни уже претерпел большое оскотление...»<sup>127</sup>.

Сказано это было в 1990 году — обида на Сокурова, отказавшегося от большей части музыки, написанной для «Спаси и сохрани», была еще слишком сильна. Но уже год спустя Ханин в аннотации к своему первому и единственному сольному диску, изданному в Лондоне, на фирме Olympia, не без гордости и позерства пишет (в третьем лице): «В течение короткого времени Ханин завоевал славу благодаря киномузыке. Хотя Юрий никогда не относился к такой работе слишком серьезно, он принял предложение широко известного продюсера Александра Сокурова написать музыку к его фильму «Дни затмения», который выиграл в 1988 году Европейский Оскар «Феликс» за лучшую музыку к фильму»<sup>128</sup>.

Впрочем, неостребованная музыка к «Спаси и сохрани» тоже не пропала даром. Ее фрагменты использовал петербургский режиссер Игорь Безруков в своем фильме «Эутаназия» (1989). «Ханин мне их дал с разрешения Сокурова.

---

<sup>126</sup> Там же, с. 26

<sup>127</sup> Ирония судьбы в том, что даже по прошествии многих лет Ханин остается и для публики, и для коллег по цеху (откровенно презираемых им) прежде всего автором музыки к «Дням затмения».

<sup>128</sup> Буклет к CD Yuri Khanin фирмы Olympia (OCD248), 1991, с. 3. В буклете текст приведен на английском, французском и немецком. Перевод с английского — мой (С.У). Почему Ханин называет Сокурова словом producer (продюсер), а не director (режиссер) — загадка. Возможно, здесь было бы более справедливым слово «творец», но на русском Ханин бы его вряд ли произнес. Скорее всего, он сказал нечто вроде «кинодеятель» или даже «киноделец», что было некорректно (буквально) переведено на английский.

Мы у него учились, тогда и с Юриком подружились» — рассказывает Безруков. В 1987 году Сокуров создает на базе Ленинградской студии документальных фильмов экспериментальную киношколу, в которую вошли Е. Юфит, И. Безруков, Д. Кузьмин, К. Митенев и В. Драпкин<sup>129</sup>. Юфит к тому моменту был уже достаточно известным благодаря своим полупрофессиональным экспериментам на 8-миллиметровой пленке. Вокруг Юфита сформировалась группа молодых режиссеров и художников, называвшие себя некрореалистами. Основной темой их фильмов была смерть, показанная без романтизации и художественности, с нарочито документальным оттенком. В «Эутаназии» Безрукова все эти черты проявились очень наглядно. Фильм посвящен самоубийству, среди героев — молодой человек, в панике бегущий по городу и спускающийся в метро, а затем кончающий жизнь самоубийством, сотрудник морга, художники, рисующие мертвых, и прочие странные персонажи с более или менее явной тягой к сфере смерти. Фиксация реальности (пусть и увиденной через специфическую смысловую призму) здесь соединяется с художественными образами, грань между игровыми элементами и почти репортажной документалистикой размывается. Музыкальная тема авторства Ханина — тревожная, но без внутренней динамики — очень хорошо подошла к этому экстравагантному, но эмоционально выхолощенному миру.

В различных источниках можно встретить информацию о том, что остальная музыка, созданная для «Спаси и сохрани», была собрана Ханиным в произведение под названием «Средняя симфония» (именно оно и записано на диске, который упоминается выше<sup>130</sup>). Эту же версию высказал автору настоящей работы Игорь Безруков в личной переписке. Однако, позже режиссер решил уточнить у Ханина, так ли это на самом деле. И Ханин в своем фирменном катерогичном стиле опроверг это, еще раз со всей прямотой

---

<sup>129</sup> Крижанская Д. Мужеложцы в холодной. Интернет-источник: <http://seance.ru/n/2/parallel/muzhelozhtsyi-v-holodnoy/> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

<sup>130</sup> Два других произведения на этом CD — «Пять мельчайших оргазмов» Op. 29 и «Некий концерт» для фортепиано и оркестра Op. 31 (видимо, тогда еще Ханин называл свои произведения традиционно — «opus», а не «opus»).

обозначив свое отношение к киномузыке и рассказав о судьбе «Средней симфонии».

«Никакого отношения она к Сокурову не имеет. Написана была позже на год. И только первую часть я записал, то есть, понимаешь, попросту исполнил, чтобы услышать, под смету фильма, потому что отлично понимал: скоро мне каюк. И до конца жизни я ни одной своей партитуры не услышу... А потом и не увижу. Потому что посреди этого сброда один только путь моим партитурам — в помойку. Или костёр. И вот решил напоследок шикануть. Ровно на одну часть, десять минут. Только ради идеи. Чтобы увидеть, как она работает»<sup>131</sup>.

Таким образом, вопрос о том, какова судьба музыки, написанной для «Спаси и сохрани», но не использованной ни Сокуровым, ни Безруковым, остается открытым. Вполне возможно, мы никогда не узнаем этой музыки. На официальном сайте Юрия Ханина приводятся фотографии 2012 года, на которых композитор сжигает свои партитуры, в том числе — «Стадии почернения».



*Юрий Ханин сжигает свои кинопартитуры (фото с официального сайта композитора, автор фото — Олег Ро).*

---

<sup>131</sup> Личная переписка Юрия Ханона и Игоря Безрукова, посланная Безруковым автору работы.



Там же есть авторское пояснение: «Сжигание партитур — не хеппенинг и не реклама, потому артефактов почти не сохранилось»<sup>132</sup>.

Если сотрудничество с Сокуровым после «Спаси и сохрани» было окончено, с Безруковым Ханин после «Эутаназии» сделал еще два короткометражных фильма. Один — «Мелкий бес» по Ф. Сологубу. По словам режиссера, Ханин написал музыку специально для этой картины, однако в итоге фильм пропал:

«Мы еще попутно сделали фильм «Мелкий бес» по Сологубу. Там Юра специально для меня музыку писал. Но найти фильм уже невозможно: сгинул мастер, где-то в Риге пропал, в их видеоцентре после фестиваля «Арсенал»... Я не нашел. У меня была VHS-кассета, но она тоже испортилась и пропала»<sup>133</sup>.

Однако, фрагмент «Мелкого беса» попал в последнюю совместную киноработу Ханина и Безрукова – «Шагренева кость» (1992). Причем, это именно сотворчество, где роль композитора, пожалуй, даже больше, чем роль режиссера. Основа фильма – опера-антракт Юрия Ханина «Шагренева кость», основанная на диалогах из «Шагренева кожи» Оноре де Бальзака и представляющая собой пародию на музыкальный театр (как в «Спаси и сохрани» и «Венецианских гондольерах»).

В «Шагренева кости» Ханин не только выступил автором музыки, но и написал сценарий (совместно с режиссером), а также сыграл главную роль. Типичное для петербургских некрореалистов стирание границы между игровым и документальным кино здесь проявилось в том, что Ханин играет одновременно и самого себя (то есть это можно считать документальным фильмом про композитора Юрия Ханина), и некоего абстрактного композитора, который пытается прорваться в Мариинский театр на постановку собственной оперы, но все двери оказываются закрыты. Наконец, он находит лазейку и пробивается в зал, а по окончании спектакля сваливается с балкона и разбивается.

---

<sup>132</sup> Интернет-источник: [http://yuri-khanon.com/res\\_musicae1.html](http://yuri-khanon.com/res_musicae1.html) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

<sup>133</sup> Из личных бесед Игоря Безрукова с автором работы.

В фильме мы можем увидеть квартиру Ханина, послушать его рассуждения о Скрябине и о музыке вообще. Скрябин появляется в фильме и как персонаж, что превосходит книгу «Скрябин как лицо» 1995 года.



*«Скрябин» (слева) и Ханин в фильме «Шагреневая кость»*

«Шагреневая кость» ценна не столько кинематографическими достоинствами, сколько тем, что это целостный, яркий и творческий портрет Юрия Ханина. Увы, как и «Эутаназия», в публичном поле этот фильм отсутствует. Обе эти ленты никогда не издавались на видеоносителях, их невозможно купить или скачать в интернете<sup>134</sup>. И в этом, пожалуй, есть грустная ирония: судьба «Эутаназии» и «Шагреневой кости» аналогична судьбе самого Ханина, совершенно исчезнувшего из публичного музыкального пространства. Действительно, музыка Ханина сегодня не исполняется в концертах<sup>135</sup>, не издается на CD, и автор, судя по всему, не предпринимает никаких усилий, чтобы изменить эту ситуацию. Ноты его произведений отсутствуют в библиотеках, что делает, фактически, невозможным какое-либо «самодеятельное» исполнение ханинской музыки.

<sup>134</sup> По крайней мере, автору настоящей работы это не удалось — пришлось обращаться за копией лично к режиссеру.

<sup>135</sup> За редчайшими исключениями. Одно из таких исключений – концерт 2000 года в Эрмитажном театре, где прозвучало произведение «Убогие ноты в двух частях» для фортепиано и струнного оркестра Ос.18. Другое исключение – хореографический номер Алексея Ратманского «Средний дуэт» на музыку из «Средней симфонии» (Часть I «Ее прошлое»). Номер был поставлен в 1998 году и с тех пор неоднократно исполнен в России и за рубежом, однако в 2010 году исполнения были прекращены по причине правовых разногласий Мариинского театра и Юрия Ханона. Версия композитора представлена здесь: [http://yuri-khanon.com/mir\\_the.html](http://yuri-khanon.com/mir_the.html) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

## Сергей Евтушенко

После тяжелого и неприятного завершения работы с Ханиным Сокуров несколько лет не прибегал к помощи композиторов, создавая фильмы. В первой половине 1990-х годов им (вместе со звукорежиссерами Сергеем Мошковым и Владимиром Персовым) был выработан прием «музыкального тумана»<sup>136</sup>, найдены классические темы, которые станут музыкальными лейтмотивами всего сокуровского творчества. Однако уже в фильме 1996 года «Робер. Счастливая жизнь» Сокуров решается на интересный творческий эксперимент: использовать для создания сопровождения в духе «музыкального тумана» не только звукорежиссерские приемы, но также и оркестр, импровизирующий по заранее заданным принципам.

### *«Робер. Счастливая жизнь»*

В титрах фильма «Робер. Счастливая жизнь» музыкальный ряд был назван «авторской обработкой», а автором этой обработки — петербургский композитор Сергей Евтушенко. Вместе с тем, точнее это можно описать выражением «групповая импровизация», а среди ее авторов нельзя не упомянуть самого режиссера. Вот как Сергей Евтушенко описывает процесс работы над музыкальным рядом картины:

«Я импровизировал на рояле, оркестр играл по слуху по заранее написанной мной и разложенной по партиям гармонической последовательности, Сокуров сидел в зале или на корточках перед роялем рядом со мной, а иногда даже дирижировал оркестром, давая знаки по изменению динамики. Вот так в течение трех часов была фактически с листа и без партитуры записана эта музыка. Потом при сведении звукорежиссер уже делал наложения, реверберацию и прочие хитрости. Так что к Роберу в принципе партитуры нет и не могло быть. Фильма до этой записи я не видел, так что когда смотрел уже готовый фильм — услышал то, что получилось.

---

<sup>136</sup> См. Главу I настоящей работы.

Эффект мне понравился, хотя это вряд ли можно назвать композиторской работой, скорее компиляция, хотя и не без творческого момента»<sup>137</sup>.

В качестве основы для обработки использовались четыре известных классических номера: «Старинная французская песенка» из «Детского альбома»<sup>138</sup> П. И. Чайковского, *Andante (fis-moll)* из Концерта для фортепиано с оркестром № 23 В. А. Моцарта (*A-dur*, K.488), Ноктюрн «Разлука» М. И. Глинки, а также произведение, известное как *Adagio* Т. Альбини<sup>139</sup>.

Порой тематические элементы из них звучат более узнаваемо, порой – остается лишь дышащий и переливающийся звуковой фон, в котором сложно угадать исходный материал. Однако неизменным остается общий характер звучания: статичный, лишенный выраженной динамики, бесплотный. Знакомые мотивы как будто бродят по кругу, зависая, приостанавливаясь и растворяясь. По сравнению с чисто звукорежиссерским «музыкальным туманом» фильмов «Мать и сын», «Восточная элегия» здесь мы видим более свободное, творческое и непредсказуемое препарирование музыкальной ткани. И здесь стоит провести параллель с творчеством Валентина Сильвестрова. Например, с произведением «Два диалога с послесловием» (2001-2002), в основе которого – переработки «Свадебного вальса» Шуберта и безымянной восьмитактовой пьесы Вагнера, известной как «Элегия» (WWV 93). Приведем цитату В. Чинаева:

«Сильвестров лишь слегка "ретуширует" вагнеровский оригинал: звуки темы задерживаются в продленных голосах струнных, образуя эффект отголоска – в больших акустических пространствах звуковые абрисы теряют очертания, множатся в наплывах своих же отражений, становятся всё более иллюзорными, истаивающими, теряющимися в эхо-зеркала. Парящие и

---

<sup>137</sup> Из личного письма Сергея Евтушенко к автору работы.

<sup>138</sup> Ее основой стала подлинная народная песня, впервые опубликованная во втором томе сборника Brunetes Кристофа Баллара (Christophe Ballard), с. 145. Первая строка: *Ou eftes-vous allé, mes belles Amourettes*. Также Чайковский использовал ее в хоре менестрелей из II действия оперы «Орлеанская дева».

<sup>139</sup> См. сноску 86 в первой главе настоящей работы.

смутные гармонические вертикали разомкнуты большими паузами – молчащими вестниками небытия»<sup>140</sup>.

Музыку, звучащую в «Робер. Счастливая жизнь», и «Два диалога с послесловием» Сильвестрова объединяют не только некоторые принципы композиторской работы с прежде существовавшим музыкальным материалом, но и эмоциональное содержание. В обоих случаях звучание наполнено ностальгией, светлым прощанием с чем-то давно ушедшим.

### *«Русский ковчег»*

Сотрудничество режиссера с Сергеем Евтушенко продолжилось в работе над вторым фильмом, посвященным Эрмитажу: «Русский ковчег» (2002)<sup>141</sup>.

Вот что сам композитор рассказывает о создании и записи музыки к «Русскому ковчегу»:

«Запись музыки была сделана в экстремальных условиях: за несколько дней до записи мне сообщил продюсер, что неожиданно мы получили время на студии Ленфильм. Я поспешно начал набрасывать партитуру, но так толком сделать ее не успел. В карандаше сделал наброски и в ночь перед записью написал партии – в надежде, что рояль будет стоять перед оркестром, и я смогу музыкантам все показывать. Закончил расписку партий где-то к 4 утра, а в 9 утра уже был на студии. Когда пришел – увидел, что рояль стоит далеко сбоку, и весь оркестр раскидан по студии. Я попросил поменять расстановку, но звуковики сказали, что нет времени на это, пишите, как есть... Пришлось самому дирижировать, а потом накладывать фортепиано в наушниках... Рояль

---

<sup>140</sup> Чинаев В. В сторону «новой целостности»: интертекстуальность — поставангард — постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX — начала XXI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Март 2014. С. 50.

<sup>141</sup> Отметим, что привлечение Евтушенко к работе над обоими «эрмитажными» картинами было неслучайным, поскольку с 1990 года Евтушенко выступает директором Оркестра Государственного Эрмитажа (до 1994 года коллектив назывался «Санкт-Петербург Камерата»), а с 1997 года занимает пост директора благотворительного фонда «Эрмитажная Академия Музыки».

был ужасный, клавиши западали.... После записи одной темы я еще сыграл Сокурову тему на рояле, которую сочинил буквально за несколько дней до записи... Она ему приглянулась. "Давайте запишем, на всякий случай" – сказал он. В результате именно эта тема и появилась в финальных титрах. Об этом я узнал только в кинозале в Каннах на премьерe... В общем, партитуры нет: 90% музыки – это импровизация моя с оркестром. А основная тема существует в виде карандашных набросков»<sup>142</sup>.

Несмотря на важное символическое значение музыки в «Русском ковчеге», роль новосочиненных композиций здесь невелика, они используются в качестве малозаметного фона. В полный голос музыка Евтушенко заявляет о себе лишь на титрах. Однако, помимо этого используются классические фрагменты (звучащие как за кадром, так и внутри кадра), с которыми новосочиненная музыка вступает в диалог. Тема на титрах по своему настроению, интонации, духу перекликается с ноктюрном «Разлука» М. И. Глинки, также фигурирующим в фильме (в оркестровой обработке). Кроме того, в сцене с ноктюрном Сокуров применяет интереснейший прием, размывая грань между закадровой и внутрикадровой музыкой. В этом эпизоде герой Сергея Дрейдена идет один по залу, а голос Сокурова его спрашивает: «Вы слышите музыку?». «Слышу. У меня от русской музыки начинает чесаться все тело» – отвечает европейский путешественник. Остается загадкой, откуда же эта музыка могла доноситься, ведь никакого оркестра и фортепиано в кадре не появляется и не предполагается. Вместе с тем, эфемерное, воздушное и одновременно очень объемное звучание обработки (используется прием «музыкального тумана») создает ощущение миража, дуновения ветра, потустороннего происхождения этого звука. Поэтому, скорее, якобы звучащий ноктюрн стоит трактовать в метафорическом ключе: для обоих собеседников произведение Глинки оказывается чем-то вроде воплощения русского духа,

---

<sup>142</sup> Из личного письма автору настоящей работы.

русской духовности – недаром в диалоге акцентируется именно «национальность» музыки.

Такою же символическую роль играет музыка и в сцене бала. Гости танцуют под мазурку из II действия «Жизни за царя» Глинки (первой классической русской оперы — произведения символического для русской музыки!). В кадре появляется оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева (редчайший случай — известный дирижер фигурирует в художественном фильме в роли абстрактного Дирижера). Для Сокурова музыка Глинки — важнейшая составляющая русской культуры, духовности, истории, как и сам Эрмитаж, где разворачивается все действие «Русского ковчега».

Помимо этого в «Русском ковчеге», как и в «Робер. Счастливая жизнь», звучит «Старинная французская песенка» из «Детского альбома» Чайковского. Благодаря «Разлуке» и «Старинной французской песенке» создается та ностальгическая атмосфера и то особое ощущение времени, которые были характерны для «Элегии дороги» и фильмов середины 1990-х годов. Именно этот эмоционально-символический музыкальный ряд завершает композиция Сергея Евтушенко, звучащая на титрах.

## **Андрей Сигле**

В чем-то схожий с «Робер. Счастливая жизнь» принцип работы с классической музыкой мы видим и в картине «Телец» (1999). На этом фильме Сокуров впервые сотрудничает с композитором Андреем Сигле. И результат его настолько радует, что в дальнейшем Сокуров создаст в сотрудничестве с ним еще четыре фильма, причем роль музыки Сигле в них будет гораздо больше, чем в «Тельце».

Андрей Рейнгардтович Сигле родился в 1964 году. В 1986 году поступил в Ленинградскую консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова. Учился по классу фортепиано, но после окончания консерватории поступил в Шведскую Королевскую академию музыки в Гетеборге на специальность

«кинокомпозитор». Таким образом, Сигле стал первым в стране музыкантом с дипломом кинокомпозитора (великие композиторы, сочинявшие музыку для кино — Прокофьев, Шостакович, Шнитке, — никогда не обучались киномузыке; к сожалению, в российских музыкальных учебных заведениях пока нет отдельной специальности «кинокомпозитор»).

Дебют Сигле в качестве кинокомпозитора состоялся на фильме «Клещ» (1990, режиссеры — Александр Баранов и Бахыт Калибаев). Всего фильмография Сигле-кинокомпозитора насчитывает 37 наименований, среди которых такие яркие работы, как «Сад» (2008) Сергея Овчарова, «Русская симфония» (1994) и «Гадкие лебеди» (2005) Константина Лопушанского. Будучи приверженцем авторского кино, Сигле при этом не сторонится и массовой визуальной продукции — в частности, он писал музыку к сериалам «Улицы разбитых фонарей», «Агент национальной безопасности», «По имени Барон». Это приближает его к голливудским кинокомпозиторами, большинство из которых также не ставят перед собой творческих сверхзадач, но умеют качественно и дисциплинированно работать на благо финального продукта<sup>143</sup>. Вероятно, не последнюю роль в столь долгом и плодотворном сотрудничестве Сокурова и Сигле сыграло и нетипичное для российского композитора отношение Сигле к своему труду: в отличие от Ханина, который видел во всех киноработах, к которым приложил руку, только своё «я» и свою музыку, Сигле куда более скромнее и не мыслит своего творчества в отрыве от воли режиссера. И он не собирается перерабатывать свои кинопартитуры для самостоятельного исполнения:

«Поскольку я работаю только в кино, для меня не существует музыкального интереса вне кино. Я делаю музыку только для кино. Она как-то живет там сама за пределами фильма, но мне это уже не интересно»<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> О ремесленной природе творчества голливудских кинокомпозиторов пишет К. Рычков в своем диссертационном исследовании «Музыка в современном кинематографе США: проблемы истории и теории».

<sup>144</sup> Из личных бесед с автором работы. См. *Уваров С.* Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика-XXI, 2011. С. 140-145.



## «Телец»

О начале сотрудничества Сигле и Сокурова рассказывает звукорежиссер фильма «Телец» Сергей Мошков:

«Музыкальная тема была найдена достаточно быстро, еще перед первой съемкой: Александр Николаевич говорил, что ему нужно начать снимать, уже понимая, какая музыка будет звучать в фильме. Я предложил несколько вариантов: из Чайковского и Рахманинова. Он сразу выбрал Двадцатую прелюдию Рахманинова на тему Паганини<sup>145</sup>. В этой мелодии есть и лиризм, и драматизм, и простота — все, что нужно. Мы попробовали снимать под нее, она звучала на площадке в первые дни. И мы поняли: да, это наша музыка. Однако высокие художественные и философские задачи, которые ставил режиссер в этом фильме, потребовали дополнительной работы с музыкальной темой. Обычно мы довольствовались неким многократным разложением и наложением музыки<sup>146</sup> — в данном случае этого было недостаточно, понадобилась более глубокая разработка музыкальной темы, которая уже была мне как звукооператору не под силу. Необходимо было участие композитора. Тогда обратились к композитору Андрею Сигле, который давно хотел работать с Сокуровым в серьезном кино. Он блестяще своими средствами и способами осмыслил рахманиновскую тему и, мне кажется, дал картине очень многое. Может, ему помогло и то, что он создавал свои вариации параллельно с окончательным монтажом. Конечно, не все, что было написано, вошло в фильм. И даже вошедшее местами звучит не так, как, может быть, хотелось композитору: у нас все на полутонах, часть партий даже была изъята из окончательной фонограммы. В частности, была изменена музыка на финальных титрах, она получила немножко другое направление развития. Композитор хотел закончить фильм темой крушения, краха России, распада, но режиссер уже на перезаписи, прослушав еще раз музыку, предложил вернуться к основной теме и развить ее в финале. Здесь иная мысль, иная глубина. Таким

---

<sup>145</sup> Имеется в виду Двадцатая вариация из «Рапсодии на тему Паганини» Op.43.

<sup>146</sup> Здесь С. Мошков говорит как раз о том, что мы назвали «музыкальным туманом».

образом, музыкальный строй картины во многом создавался на принципах симфонизма»<sup>147</sup>.

Помимо чисто музыкальной переработки музыки Рахманинова, Сигле сделал и весьма неожиданное тембровое решение: вместо обычного фортепиано в фильме звучит препарированное фортепиано. И это, по словам композитора, стало определяющим фактором, даже более важным, чем выбор музыкального произведения:

«В “Тельце” звучит препарированный рояль, рояль искаженный до неузнаваемости, к тому же расстроенный... Этот надлом, эта вымученность звука – она и является определяющей. Там уже без разницы, что играть (хотя в первооснове был Рахманинов). Сам звук, соединенный с картинкой, с этим измученным болезнью человеком, которому тем не менее хотелось что-то делать... Этот рояль – это Ленин, который уходит, который уже много чего не может»<sup>148</sup>.

«Телец» и «Русский ковчег» оказались для Сокурова чем-то вроде перехода, моста от полностью компилятивного саундтрека, основанного на переработках классики, и до полностью новосочиненного сопровождения. А первым фильмом Сокурова вовсе без классических фрагментов и с новосочиненной музыкой оказался «Отец и сын» (2003).

### **«Отец и сын»**

Для этой картины Андрей Сигле написал три симфонических номера: «Фантазию», «Болеро» и «Финал»<sup>149</sup>. Впрочем, без влияния и даже заочного диалога с классикой и здесь не обошлось. Свою партитуру композитор озаглавил «Фантазия на темы Чайковского». Действительно, именно музыка Чайковского (а точнее — опера «Евгений Онегин») стала для Сигле стилевым и эмоциональным ориентиром при сочинении музыкального ряда фильма. И

<sup>147</sup> Шервуд О. Первый фильм Александра Сокурова с Dolby Digital, интервью // ТКТ 2001. № 3. С. 77.

<sup>148</sup> Из личных бесед с автором работы.

<sup>149</sup> Названия приведены по партитуре. В титрах самого фильма они не фигурируют. Партитура имеется в распоряжении автора работы.

ориентир этот был определен Сокуровым. Значит ли это, что надо искать какие-то связи между сюжетами «Отца и сына» и «Евгения Онегина»? Нет. В данном случае всё дело только в эмоциональном, интуитивно угаданном соответствии настроения фильма и оперы (и даже не самой оперы, а настроения слушателя, любящего эту музыку с детства и слышащего ее снова). Музыка «Евгения Онегина» — родная для всех меломанов, узнаваемая с первых же звуков и интонаций. Она ассоциируется с чем-то теплым, домашним, семейным... Возможно, именно это ощущение и нужно было передать Сокурову в «Отце и сыне» — фильме, показывающем метафизическую связь отца и сына.

Сигле взял, прежде всего, интонационность, гармонию и оркестровку Чайковского. Это то, что сразу выдает стилевую модель. При этом «откровенные» цитаты Сигле использует весьма редко и осторожно. То есть это не вариации на темы Чайковского, а произведения с оригинальным тематизмом, но, конечно, решенным с очень сильным элементом стилизации. Приведем пример из номера «Финал»<sup>150</sup>.

Archi

Очевидный намек на Чайковского содержится во всех трех фразах.

<sup>150</sup> Партитура не издавалась. Авторская рукопись, фрагменты из которой здесь приводятся, любезно предоставлена автору Андреем Сигле.

Есть в номере и квази-цитата — из арии Ленского «Что день грядущий мне готовит». Она появляется почти в самом начале номера, и ей же вся композиция завершается:

The musical score is for a string ensemble (Archi) and consists of five staves. The top two staves are for Violins (I and II), the next two for Violas (I and II), and the bottom staff is for Cellos and Double Basses. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins with a 'rall.' (ritardando) marking and a 'pp' (pianissimo) dynamic. A 'a tempo' marking is placed above the first staff, with a dotted line indicating the return to the original tempo. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'pp', 'mp', 'p', and 'arco div.' (arco diviso). The piece concludes with a final 'p' dynamic marking.

Впрочем, режиссер и композитор не требуют от слушателя узнавания каких-то конкретных цитат; зрителю даже не обязательно знать, что в саундтреке была ориентация на «Евгения Онегина». Главное — сама атмосфера, создаваемая музыкой, которая уходит корнями в родную русскому человеку классику и затрагивает ностальгические струны души чувствующего зрителя.

### «Солнце»

Следующей совместной работой Сокурова и Сигле стала третья часть тетралогии о власти — «Солнце». Правда, роль музыки здесь невелика. Но есть интересная музыкальная концепция. Как и в «Разжалованном», в «Солнце» в основу музыкального решения положен лейттембр. В «Разжалованном» это низкие духовые, а в «Солнце» — виолончель. Причем если в композициях Сигле виолончель звучит в ансамбле с другими инструментами, то в классических фрагментах мы слышим виолончель соло. Сокуров использовал в

фильме Прелюдию из Пятой сюиты И. С. Баха для виолончели соло (BWV 1011), исполненную Мстиславом Ростроповичем.



Интересно, что идея сделать акцент на тембр виолончели была подсказана Сокурову именно им. Приведем цитату из письма Ростроповича Сокурову, датированного 6 декабря 2004 года<sup>151</sup>:

*«Я подумал еще раз о твоём японском фильме: надеюсь, что ты понимаешь, что я не настаиваю на моем «виолончельном» участии в фильме, я просто подумал, что один голос струнного инструмента больше подойдет для моментов фильма, когда персонаж фильма «думает», а не оркестр и фортепиано. Но это не значит, что должна быть виолончель. Пожалуйста, послушай Баховские произведения для скрипки соло или, скажем, концерт для 2х скрипок с орк. Я надеюсь, что ты понимаешь, что я себя предложил не для собственной рекламы, мне ее более чем хватает, явно слишком!!!».*

Таким образом, мы видим, что режиссер последовал совету своего друга, хотя и взял другое произведение, нежели тот рекомендовал.

Надо отметить, что с фильма «Солнце» (2004) начинается новый этап сотрудничества Сокурова и Сигле. Теперь Сигле не только выступает в качестве композитора, но и продюсирует фильмы: на возглавляемой им студии Proline Film были сняты картины «Солнце», «Александра» и «Фауст». В контексте музыкального решения продюсирование Сигле важно потому, что он принимал участие в создании фильмов на всех этапах, включая и съемочный период (обычно композитор подключается к работе только на финальной стадии производства).

---

<sup>151</sup> Письмо находится в собственности А. Сокурова. Впервые оно было опубликовано здесь: Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика-XXI. С. 51.

## *«Александра»*

Интереснейший результат совмещения Сигле обязанностей продюсера и композитора мы видим в фильме «Александра», снимавшемся в Чечне и посвященном вопросу непростого налаживания мирного сосуществования военнослужащих с местным населением после войны. В «Александре» Сокуров обращается к двум ключевым для себя темам: войны и родственной связи. Первая тема связана, прежде всего, с картинами «Духовные голоса» и «Повинность». И с ними роднит «Александр» то, что съемки проходили на территории действующей военной части (в случае с «Повинностью» — на действующем военном корабле). То есть война здесь не «подставная», не «студийная», а настоящая. Для Сокурова-документалиста это очень важно. Однако сходство не только формальное. Между вышеперечисленными лентами есть кое-что общее в самом подходе к показу жизни военных. Сокуров избегает демонстрации боевых действий. Для него война — это не столько стрельба и «экшен», сколько тяготы повседневной службы, несвобода и обреченность всех, кто имеет к этому какое-то отношение. Трудны, прежде всего, не те минуты, когда что-то происходит, а те, когда ничего не происходит. Ведь даже в мирные моменты солдатам приходится «сражаться» с тяжелым климатом. В «Повинности» Сокуров акцентирует внимание на враждебности северной природы, в «Духовных голосах» — на тяжести переходов под палящим южным солнцем... В «Александре» (которая визуально ближе к «Духовным голосам») есть аналогичные моменты, но они усугублены тем, что центральный персонаж — старая женщина. Ей здесь тяжело не только морально, но и физически. Авторы фильма могли написать в сценарии роль для молодой женщины — матери или девушки главного героя. Но они выбрали бабушку. И, надо полагать, не только из-за той мудрости, которая приходит в этот фильм вместе с персонажем Галины Вишневской, но и из-за вот этих неизбежных и подчеркнутых физических тягот. Родственная тема — еще одна ключевая составляющая «Александр». Условно эту ленту можно было бы назвать

«Бабушка и внук» (по аналогии с картинами «Мать и сын», «Отец и сын»). Здесь уже очевидна переключка с двумя игровыми фильмами Сокурова, однако акценты в «Александре» расставлены иначе. Духовная близость матери и сына в ленте 1997 года возводится в абсолют, но это именно частная связь, которая касается только их двоих. Это их личный мир. То же справедливо и для «Отца и сына», хотя там в их мир пытаются вторгаться и другие персонажи. В «Александре» же изначально не ставится задача показать родственную связь внука и бабушки как нечто самодостаточное и абсолютное. Наоборот, Александра Николаевна изображена как «всеобщая» бабушка, она переживает не только за своего внука, но и за всех солдатиков, и за всю страну.

Сигле сопровождал Сокурова и съемочную группу в течение всего времени работы над фильмом, в том числе на натуральных съемках в Чечне. И под впечатлением от увиденного в Чечне композитор начал писать музыку. В «Александре» первоначально планировалось совершенно иное музыкальное решение, но в итоге именно те композиции, которые были сочинены в процессе съемок как живой отклик на увиденные события, вошли в саундтрек.

«Музыка явилась реквиемом всему тому, что там происходило. Судьбам этих людей, по которым танками проехали, умершим в бесланской школе детям. Она как-то самостоятельно жила и удивительным образом вошла в эту картину, заняла там свое место» — говорит композитор<sup>152</sup>.

И первые же музыкальные звуки — трагические и гнетущие, сразу вводящие нас в круг моральных и философских размышлений о бесконечной, бессмысленной войне, — позволяют понять, о чем говорил Сигле, называя свою музыку «реквиемом».

Однако на эту композицию накладывается еще один музыкальный слой — архивная запись 40-х годов, где молодая Галина Вишневская под аккомпанемент аккордеона исполняет песню «У рябины»<sup>153</sup>. Та же песня

---

<sup>152</sup> Цит. по: Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика-XXI, 2011. С. 141.

<sup>153</sup> Автор музыки — Г. Носов, автор стихов — А. Чуркин. Песня также известна под названием «У рябины родной».

Вишневской, но уже в сочетании с другой композицией Сигле, озаглавленной в CD-саундтреке «Приезд», звучит и на финальных титрах, подтверждая, что Сокурову (именно ему, а не Сигле, принадлежит идея этого контрапункта!) важно не столько органическое сочетание двух пластов (как, например, в полифонической композиции сочетаются две темы, образуя благозвучные интервалы и гармонии), сколько сам принцип столкновения двух совершенно разных «музык». И в этом музыкальном решении — формула всего фильма. Александра Николаевна (Галина Вишневская) приезжает к своему внуку из другой, мирной жизни.

Она символизирует Родину, но не посылающую на смерть, а скорбящую, переживающую за своих сыновей, страдающую из-за этого военного конфликта. И голос молодой Вишневской (выбор номера именно в ее исполнении, естественно, не случаен) в данном случае звучит как что-то родное, доброе, ассоциирующееся с детством и — бесконечно далекое... В отдаленном звучании архивной записи есть какая-то нереальность, «нездешность». А реальность — это постоянно витающая в воздухе опасность, груз смертей, трагедия и боль войны, тоска по мирной жизни. Их символизирует музыка-реквием Сигле, звучащая на первом плане.

### «Фауст»

Последний на момент написания работы полнометражный игровой фильм Александра Сокурова — «Фауст». По словам режиссера, мысль о создании киноверсии «Фауста» пришла ему в голову еще в 1980 году:

*«Идею этого фильма я записал в своем дневнике в декабре 1980 года. Тогда в Советском Союзе я, естественно, не мог и мечтать о том, что когда-нибудь смогу ее осуществить. Я сделал для себя запись и попытался представить себе это в образной форме. Об “экранизации” Фауста тогда не было и речи. К тому же это невозможно сделать средствами игрового кино»<sup>154</sup>.*

---

<sup>154</sup> Schmidt Thomas E. Unglück bedeutet Gefahr. Интервью с А. Сокуровым. Интернет-публикация:



Можно сказать, что идея о создании «Фауста» начала воплощаться в конце 1990-х, когда Сокуров приступил к созданию первой части тетралогии о власти — ей стал «Молох». Выпуская «Молох», «Телец», затем (после перерыва на «Отца и сына») «Солнце», режиссер подчеркивал, что все это части тетралогии, и он мыслит их как одно целое.

*«Идеальной была бы ситуация, если можно было бы сначала сделать все четыре картины, а потом показывать. Каждый раз после фильма я начинаю что-то объяснять... Это очень сложно, для меня это насилие, неправильность некая: не доделав всего, начинаю говорить о частях»<sup>155</sup>.*

Как здесь не вспомнить о схожем замысле Вагнера в отношении «Кольца нибелунга», который тоже был скорректирован из-за чисто практических соображений! Весьма символично также, что обоим художникам понадобилось более четверти века, чтобы целиком воплотить в жизнь свои планы относительно тетралогии.

Вместе с тем, по старым интервью Сокурова видно, что замысел «Фауста» сильно трансформировался. Вот что режиссер говорил о «Фаусте» во время создания «Солнца» (2004):

*«Это должна быть музыкальная картина, веселая, с большим количеством музыки Штрауса, очень радостная и светлая. С запахом шоколада, я бы сказал. Кто пишет сценарий, еще неизвестно, я не знаю, будет ли свободен Юра Арабов — он все же серьезный писатель, а не сценарист, времени на кино у него мало... В общем, это впереди. Называется “Фауст”, в основе — Томас Манн и Гете»<sup>156</sup>.*

Сценарий действительно написал Юрий Арабов — как и для предыдущих частей тетралогии. Но в итоге получилась картина мрачная, трагичная, совершенно без музыки Штрауса и уж точно без «запаха шоколада». Также

---

<sup>155</sup> <http://www.zeit.de/2012/04/Interview-Sokurow>. Цит. по: <http://www.ria.ru/cinema/20120122/546204174.html>  
Долин А. «Опыт моей жизни — большая ошибка». Интервью с Александром Сокуровым. Интернет-публикация: <http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/sokurov/interview1.html> (ссылка верна на 13 апреля 2014 года).

<sup>156</sup> Мурзина М. Впереди — кино с запахом шоколада. Интервью с А. Сокуровым. Интернет-источник: [http://gazeta.aif.ru/online/aif/1268/46\\_01](http://gazeta.aif.ru/online/aif/1268/46_01) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

исчезла опора на Томаса Манна. По словам режиссера, он действительно хотел соединить в одном произведении, переплести сюжеты «Фауста» Гете и «Доктора Фаустуса» Манна, однако понял, что сценаристу эта задача будет не близка. Поэтому в итоге было решено оставить только Гете.

Мировая премьера «Фауста» состоялась на Венецианском фестивале в сентябре 2011 года. Фильм получил главный приз фестиваля — Золотого льва. В России картину увидели 26 января 2012 года. Символично, что в качестве места проведения премьеры Сокуров выбрал Петербургскую филармонию.

*«Это место, где собирается особая публика. Филармония для меня место особенное, намоленное. Большая честь представить кинокартину там, где впервые исполнял свои произведения Шостакович, играли выдающиеся музыканты»<sup>157</sup>* — объясняет свой выбор режиссер. Тем самым Сокуров еще раз продемонстрировал свое особое отношение к классической музыке.

«Фауст» — завершение тетралогии о власти и вершина (по крайней мере, одна из вершин) творчества Сокурова. Как и Вагнер в «Кольце нибелунга», Сокуров в своей тетралогии создал свой синтез искусств. И хотя любое кинопроизведение (даже не обязательно высокохудожественное) в той или иной степени включает в себя составляющие классических искусств, — недаром в работе над фильмом принимают участие сценарист (то есть драматург), художник, композитор, — однако далеко не каждая кинокартина опирается на достижения человечества в сфере литературы и изящных искусств в той же степени и с той же концептуальной осмысленностью, как это мы видим в «Фаусте» Сокурова.

Композиция и художественный стиль сокуровского «Фауста» держится на огромном фундаменте, состоящем из классической европейской живописи, австро-немецкой музыки XVIII-XIX века и, конечно, литературно-философской традиции интерпретаций сюжета о Фаусте. Помимо этого, Сокуров опирался на «Учение о цвете» Гете:

---

<sup>157</sup> Уваров С. «В новом составе Думы пугает большое количество артистов и спортсменов». Интервью с А. Сокуровым // Известия, номер от 24 января 2012 года. С 7. Интернет-версия: <http://izvestia.ru/news/512945> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

*«<...>я много внимания посвятил учению Гете о цвете. Если посмотреть на целое с этой точки зрения, то можно заметить, что кадры фильма соответствуют эстетике цвета Гете»<sup>158</sup>.*

В отличие от Вагнера, Сокуров не стремится изобрести «искусство будущего», то есть что-то небывалое, невиданное прежде. В «Фаусте» нет революционерства, если понимать это как отрицание существующего. Наоборот, режиссер подчеркивает, что во всем опирался на традицию — причем не на кинематографическую, а именно на классические искусства. И этом отношении «Фауст» можно сравнить с «Русским ковчегом». Однако если в «Русском ковчеге» форма кинопроизведения и место съемок были необходимым условием и главным способом воплощения философской идеи, то в «Фаусте», скорее, принципы работы с видеорядом и музыкой являются следствием идеи, заложенной в литературной основе фильма (речь идет не о первоисточнике, но о сценарии Юрия Арабова и режиссерском сценарии, имеющем заметные отличия от версии Арабова).

Помимо параллели с «Русским ковчегом» логично также провести сравнение «Фауста» с предыдущими «квази-экранизациями» Сокурова. Это «Одинокий голос человека» (по А. Платонову), «Скорбное бесчувствие» (по Б. Шоу), «Дни затмения» (по братьям Стругацким) и «Спаси и сохрани» (по Г. Флоберу). Как и в этих фильмах, в «Фаусте» первоисточник стал лишь отправной точкой. И хотя Сокуров сохраняет ключевые сюжетные повороты первой части трагедии Гете, тем не менее, на их основе он выстраивает новую историю с новыми персонажами. Мефистофель Сокурова имеет мало общего и с персонажем Гете, и с более старыми литературно-драматическими воплощениями этого образа (Народная книга, трагедия Кристофера Марло и др.). Тем более Сокурову не близки оперные воплощения Мефистофеля (Гуно, Бойто), в которых подчеркнуты демонически-щегольские черты этого образа. Режиссер даже отказывается от имени «Мефистофель», не желая брать в свою

---

<sup>158</sup> Schmidt Thomas E. Unglück bedeutet Gefahr. Интервью с А. Сокуровым. Интернет-публикация: <http://www.zeit.de/2012/04/Interview-Sokurov>. Цит. по: <http://www.ria.ru/cinema/20120122/546204174.html> (ссылки верны на 11 декабря 2014 года)

картину ворох ассоциаций, связанных с ним. Персонажа, сопровождающего Фауста, у Сокурова зовут Ростовщиком, и его образ максимально приземлен, принижен. Иногда даже складывается ощущение, что никакой inferнальности у этого Ростовщика нет, и он просто уродливый человек. Однако музыкальное решение указывает на иное. В CD-саундтреке к фильму есть номер под названием «Ростовщик», который целиком вырастает из начальной композиции — «Картина мира», а затем порождает номер «Царство тьмы». Не это ли указание на то, что весь мир и создан этим Ростовщиком-дьяволом, и он — настоящий его князь?

Даже финальная сцена, в которой Фауст забивает камнями Ростовщика, не опровергает эту гипотезу, поскольку, во-первых, Ростовщик не погибает, и мы не знаем, что с ним будет дальше (режиссер даже высказывается определеннее: *«Фауст для него не первый и не последний, он камушки эти с себя сбросит, повернет назад, и все опять пойдет по кругу»*<sup>159</sup>), а во-вторых, как намекнул Сокуров в одном интервью, мы не можем быть уверены, что вся эта развязка происходит в реальности, а не в воображении Фауста<sup>160</sup>. Вместе с тем, ответственен за все именно человек, а не inferнальные силы зла: *«Потому что все, зарождающееся в человеке, зарождается именно в нем, а не за пределами личности. Там могут быть ускорители, но они не главное»*<sup>161</sup>.

Из четырех фильмов сокуровского цикла о власти наибольшую роль музыка играет в первой и последней частях. Но если в «Молохе» музыкальное решение построено целиком на классических произведениях, то саундтрек «Фауста» — оригинальный, написанный композитором Андреем Сигле. Однако любовь режиссера к классической музыке, почитание ее традиций сильнейшим образом повлияли на концепцию музыкального решения.

---

<sup>159</sup> Корецкий В. «Наполеон – убийца. Но все забыто. Я уверен, что и с Гитлером будет то же самое». Интервью с Александром Сокуровым. Интернет-публикация от 16 февраля 2012:

<http://os.colta.ru/cinema/events/details/34403/page2/> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

<sup>160</sup> Гринкруг О. «Фауст» - и финал, и начало. РИА Новости, 08 сентября 2011 года. Интернет-публикация: <http://ria.ru/interview/20110908/432588989.html> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

<sup>161</sup> Юсупова Л. «Есть ответственность общества. Невозможно немцам скрыться за спиной Гитлера...». Интервью с Александром Сокуровым // Известия, номер от 8 сентября 2011 года. С.7. Интернет-версия: <http://izvestia.ru/news/499972> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

*«Я хотел классического основания, классических мотивов. Я хотел, чтобы музыка имела некое эволюционное начало, чтобы мы всегда чувствовали, что до Сигле, условно говоря, есть еще наши праотцы музыкальные. <...> Мне везде нужно классическое основание. Я пока не готов оторваться от классического основания как режиссер» — говорит Александр Сокуров об истоках аудиопартитуры «Фауста»<sup>162</sup>.*

Как и в «Отце и сыне», Андрей Сигле опирается в музыкальных номерах «Фауста» на стилистические модели. Только если в «Отце и сыне» была одна стилистическая модель – «Евгений Онегин» Чайковского (и — шире — интонационность Чайковского вообще), то в «Фаусте» стилистический диапазон куда шире.

*«Это мое видение всего среза немецкой музыкальной культуры. Начиная от барочных произведений, через полифонию и заканчивая XX веком. В титрах я постарался от баховской фуги перейти к модернизму. Вот такой широкий диапазон мне хотелось осмыслить»<sup>163</sup> — комментирует свою работу Андрей Сигле.*

В своем предисловии к CD-изданию музыки к фильму<sup>164</sup> Сигле снова подчеркивает значимость немецкой музыкальной традиции:

*«Музыкальная дорожка фильма “Фауст” была задумана как попытка многогранного размышления о немецкой классической музыке во всем ее многообразии. Это великая музыкальная традиция, которая опирается на народную песенную культуру XVI-XVII вв., в ее рамках творили Бах, Бетховен, Вагнер — именно их идеи мне хотелось обобщить, создавая музыку к грандиозному кинематографическому полотну Александра Сокурова».*

Показательно, что несмотря на такую опору на классическую музыку, Сокуров и Сигле сознательно отказываются от цитат из оперных и программно-

---

<sup>162</sup> Радиопередача «Музыка в квадрате» Валерия Кичина. Эфир Радио Культура от 18 сентября 2011 года. Интернет-запись: [http://www.moskva.fm/stations/FM\\_91.6/programs/музыка\\_в\\_квдрате/2011-09-18\\_21:05](http://www.moskva.fm/stations/FM_91.6/programs/музыка_в_квдрате/2011-09-18_21:05) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

<sup>163</sup> Там же.

<sup>164</sup> Faust. Музыка в фильме. Обратная сторона внутренней упаковки диска. Диск был выпущен небольшим тиражом и в продажу не поступил. Имеется в собственности автора диссертации.

симфонических воплощений сюжета «Фауста». Причин тому две. Во-первых, Сокурову в принципе не близок постмодернистский подход к работе с классическими сюжетами. Во-вторых (и это куда более важно) — режиссер прочитывает «Фауста» по-новому, он отказывается от того пласта трактовок и интерпретаций, который вырос на этом произведении. Поэтому прямых отсылок к предшествовавшим фильму музыкальным воплощениям «Фауста» здесь нет и быть не может. Единственный пример «фаустианы», который композитор упоминает, говоря об истоках музыкального решения фильма — увертюра Рихарда Вагнера «Фауст» (WWV 59).

«Там есть баховская фуга, есть произведения, стилистически напоминающие Брамса; безусловно, есть и Вагнер — как вы знаете, у него было такое произведение “Фауст”. И вот желание почувствовать эту вагнеровскую фактуру, бесконечную мелодию, привело к тому, что появилась тема Маргариты в таком ее вагнеровском колорите. <...> тема Маргариты — она основана на мелодизме “Фауста”, “Тристана и Изольды”, вот такие ориентиры. Я не боюсь называть никакие прототипы, примеры для себя, потому что нам еще идти и идти до великих мастеров музыкальной культуры» (А. Сигле).

Действительно, в теме Маргариты очевидна стилизация под лирические темы Вагнера.

The image displays a musical score for the 'Margarete' theme, arranged in a grand staff format. The score consists of six staves, each labeled with an instrument: Arpa (Piano), V-ni1 (Violin I), V-ni2 (Violin II), V-le (Viola), V-c (Violoncello), and C-b (Contrabasso). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The tempo and dynamics are marked with 'p' (piano). The Arpa part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the string parts provide harmonic support with sustained notes and some melodic fragments. The overall texture is lyrical and evocative, characteristic of Wagner's style.

Однако мы не можем не указать на некоторое противоречие в словах Сигле: композитор говорит о «бесконечной мелодии», но в Фауст-увертюре «бесконечной» мелодии нет! Если напрямую сравнить тему Маргариты с мелодикой «Фауста» Вагнера, станет ясно, что говорить о каком-либо сходстве едва ли возможно.

Параллель с «Тристаном и Изольдой» более уместна, но все же у Сигле в номере «Маргарита» не стиль «Тристана» в чистом виде, а обобщенно-вагнерианская мелодика и гармония, перекликающаяся не столько с конкретным оперным шедевром, сколько со всей совокупностью лирических тем западноевропейской симфонической музыки последней трети XIX века. Музыкальный язык сокуровского «Фауста» – обобщающий, и неизбежным следствием этого является некоторая усредненность даже в рамках каждого взятого в отдельности стилевого образа.

Еще одной, помимо классических образцов, мелодической опорой для композитора стали народные немецкие песни. Причем, мелодии были взяты в «чистом» виде, их использование никак не завуалировано.

Народная песня из Вестфалии *Schönster Abendstern* легла в основу двух ключевых номеров музыкальной партитуры «Фауста»: *Andantino* и Финала.

Andantino звучит во время первой прогулки Фауста по городу. Это экспозиция немецкого города первой половины XIX века (режиссер и продюсер обозначают время действия 30-ми — 40-ми годами XIX века). Поэтому выбор песни, датирующейся приблизительно этими же годами, и соответствующая симфоническая обработка (в духе романтического симфонизма второй трети XIX века) способствуют созданию точного исторического образа — так же, как и декорации, и костюмы.

Второй номер, построенный на *Schönster Abendstern*, звучит уже на титрах фильма. Это монументальная двойная fuga, написанная по всем законам классической полифонии — с двойным каноном в кульминационной зоне и прочим набором полифонических премудростей. Идея завершить фильм fugой принадлежит самому режиссеру. Это и обобщенный символ западноевропейской (и немецкой, в первую очередь) классической музыкальной традиции, и метафора сущности западного человека вообще — с бесконечным стремлением «дальше, дальше!» (как кричит Фауст в конце фильма), подкрепленным мощным интеллектуальным началом, но порой лишенным чего-то более важного: незыблемых духовных основ, человечности и чувства ответственности.

Еще одна народная песня, использованная в музыке к фильму — *Mein Freund möcht sich wohl mehren*. Она звучит в номере, озаглавленном «Тема с вариациями». Происхождение этой песни особенно любопытно. Впервые она встречается в песенном сборнике Вольфлина Лохамера, изданном в Нюрнберге около 1455 года. Уже в XVI веке Элизабет Кройцигер, супруга ученика Мартина Лютера и подруга его жены, написала на эту мелодию духовную песню.

**Herr Christ, der einig Gotts Sohn**  
**First appearance of text and melody in print in a setting for 4 voices by**  
**Johann Walter (editor) in "Geystlich gesangk Buchleyn" Wittenberg, 1524**

Tenor

Herr Christ, der ei-nig Gotts Sohn, Va-ters in E-wig-keit, Er ist der Mor-gen-ster-ne,  
 aus seim Her-zen ent-spros-sen, gleich wie ge-schrie-ben steht: Er ist der Mor-gen-ster-ne,  
 sein Glän-ze stretcht er fer-ne für an-der Stern-en klar:



Она была напечатана в сборнике Иоганна Вальтера *Geystlich Gesangk Buchleyn* в Виттенберге в 1524 году. В дальнейшем духовная песня неоднократно использовалась немецкими композиторами, в том числе Иоганном Себастьяном Бахом. Хоралом на ее мелодию (на текст пятой строфы, начинающейся со слов *Ertöt uns durch deine Güte*) завершаются кантаты Баха BWV 22, 96, 132 и 164. При этом, кантата BWV 96 озаглавлена по названию песни — *Herr Christ, der einge Gottessoh*, и сама мелодия (с текстом первой строфы) в качестве *santus firmus* звучит в первом номере.

Помимо кантат Бах использовал мелодию песни в Фугетте для органа BWV 698 (в качестве темы) и в третьем номере (BWV 601) из Органной книжечки.



Можно ли говорить о том, что выбирая народную песню для «Фауста», Сигле взял *Mein Freund möcht sich wohl mehren* именно из-за ее богатой истории в классической музыке? Судя по тому, что на CD-диске с музыкой к «Фаусту» эта песня датируется 1524 годом (то есть тем годом, когда она была опубликована с духовным текстом), можно сделать вывод, что о ее религиозном облике автор знал. Однако, в номере «Тема с вариациями» он трактует эту мелодию в подчеркнута светской, скерцозной манере. То есть для Сигле эта мелодия — в первую очередь светская народная песня.

Третья народная мелодия, использованная в музыке к «Фаусту» — *Es saß ein klein wild Vögelein* (первая публикация — 1865 год, в различных вариантах известна с XVI века). На ней построен номер «Познание».

Использование немецких народных песен обусловлено несколькими причинами. Во-первых, создатели фильма тем самым подчеркивают народное происхождение сюжета о Фаусте. Во-вторых, «приземляют» сюжет, очищают

его от набора выросших на нем возвышенных классических образов. В-третьих, это, конечно, дает необходимую Сокурову историческую и национальную аутентичность (использование немецкого языка преследует аналогичную цель). Наконец, в самом принципе построения музыкального ряда «Фауста» можно усмотреть красивую метафору: саундтрек фильма вырос из народных песен и вобрал в себя достижения классической культуры, как «Фауст» Гете вырос из народных легенд и воплотил их в безупречной классической форме.

Неслучайным выглядит и использование одних и тех же народных песен для нескольких музыкальных номеров. В этом мы усматриваем проявление одного из ключевых классических методов работы с музыкальным материалом: использование одного мелодико-тематического «ядра» в качестве основы для всего музыкального произведения (или крупной его части).

## **Мурат Кабардоков**

Незадолго до окончания работы над настоящей диссертацией стало известно, что музыку к своему следующему фильму — «Франкофония» — Сокуров заказал еще одному современному композитору: Мурату Кабардокову<sup>165</sup>. Кабардоков родился в 1986 году, окончил Северо-Кавказский институт искусств по классу фортепиано и композиции, затем — аспирантуру Санкт-Петербургской консерватории (композиция). Среди произведений Кабардокова можно назвать Цикл фортепианных пьес по картинам Р. Цримова<sup>166</sup>, «Сказку» для арфы и струнного оркестра<sup>167</sup>, «OST-сюиту» в четырех частях<sup>168</sup>. Стиль композитора сочетает мелодические элементы народной кавказской музыки с традиционным европейским гармоническим

---

<sup>165</sup> Личная страница музыканта на Splayn: [http://www.splayn.com/cgi-bin/show.pl?user\\_id=1202&option=UserMainPage](http://www.splayn.com/cgi-bin/show.pl?user_id=1202&option=UserMainPage) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

<sup>166</sup> Запись произведения в интернете, размещенная самим композитором: [http://www.splayn.com/cgi-bin/show.pl?option=RecordInfo&user\\_id=1202&record\\_id=1322](http://www.splayn.com/cgi-bin/show.pl?option=RecordInfo&user_id=1202&record_id=1322) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

<sup>167</sup> Запись произведения в интернете, размещенная самим композитором: [http://www.splayn.com/cgi-bin/show.pl?option=RecordInfo&user\\_id=1202&record\\_id=1316](http://www.splayn.com/cgi-bin/show.pl?option=RecordInfo&user_id=1202&record_id=1316) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

<sup>168</sup> Запись произведения в интернете, размещенная самим композитором: [http://www.splayn.com/cgi-bin/show.pl?option=RecordInfo&user\\_id=1202&record\\_id=1315](http://www.splayn.com/cgi-bin/show.pl?option=RecordInfo&user_id=1202&record_id=1315) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

языком (впрочем, активно использующим новации музыки XX века).

Над музыкой к «Франкофонии» Кабардоков работал в 2013 и начале 2014 года. На момент написания диссертации запись саундтрека еще не состоялась. Но опираясь на предварительные проигрывания, режиссер остался удовлетворен композициями Мурата:

*«В написанном Кабардоковым есть точные номера. Попадание. Но слишком сильно мое влияние — вплоть до использования моего любимого шо»<sup>169</sup>.*

С японским инструментом Кабардокова познакомил именно Сокуров, предложив ему написать пьесу для шо к концерту японского сводного хора в Капелле им. Глинки (см. следующую главу настоящей работы).

Напрашивается параллель с Юрием Ханиным, также учившимся в Санкт-Петербургской (тогда — Ленинградской) консерватории на момент знакомства с А. Сокуровым<sup>170</sup>. Впрочем, хочется надеяться, что творческие взаимоотношения Сокурова с Кабардоковым будут более длительными и благополучными, чем с Ханиным.

---

<sup>169</sup> Из личного письма к автору работы. Шо — традиционный японский инструмент, подаренный Сокурову во время одной из его поездок в Японию.

<sup>170</sup> Как было описано выше, режиссер рассмотрел талант Ханина и дал невероятный импульс его карьере. Да и тембр аккордеона в «Днях затмения» тоже был подсказан Сокуровым.

### Глава III: Музыкальный театр Александра Сокурова

Одна из самых закрытых и малоизвестных областей творчества Сокурова связана с музыкальным театром. В отличие от многих других режиссеров, пробовавших свои силы драматическом театре, Сокуров сделал сознательный выбор в пользу театра музыкального<sup>171</sup>. Более того, театральная форма для него — не самоцель, но, в первую очередь, способ общения и работы с музыкой. Именно любовь к тем или иным композиторам и музыкальным произведениям дает импульс к работе над постановкой. «Почему Вы хотели поставить “Хованщину”?» — задан был вопрос Александру Николаевичу. «Потому что это Мусоргский, — отвечал режиссер. — Я в этом проекте шел за Мусоргским, музыка была для меня главным»<sup>172</sup>.

К сожалению, многие музыкально-театральные замыслы Сокурова остались нереализованными. Иные же были показаны лишь единожды. Исключение составляет «Борис Годунов», не только вызвавший широкий резонанс, но и продержавшийся в репертуаре Большого театра в течение нескольких лет (в 2011 году спектакль был заменен возобновленной постановкой 1948 года). Впрочем, и спектакль «Борис Годунов» нельзя назвать благополучным проектом: между первоначальным замыслом и итоговым сценическим воплощением лежит целая пропасть.

Таким образом, истинный облик Сокурова как оперного постановщика публике неизвестен. Поэтому уместно хотя бы немного раскрыть эту сторону творческой деятельности Сокурова, показать принципы его работы с музыкой вне кинематографического контекста, понять, *что* значат для Сокурова те произведения, которые он хотел поставить, и, возможно, увидеть в оперных проектах режиссера связи с его кинематографическим творчеством.

---

<sup>171</sup> В этом отношении его можно сравнить только с Лукино Висконти, который тоже, будучи кинорежиссером, регулярно ставил оперы и оказал влияние на оперный театр (в том числе и благодаря тому, что «вырастил» Марию Каллас). С Сокуровым, правда, ситуация сложнее: в отличие от Висконти, долгое время сотрудничавшего с La Scala, у Сокурова не было постоянного места для постановок.

<sup>172</sup> Из личных бесед с автором работы

## Неосуществленные замыслы и эксперименты

Первый оперный замысел Сокурова относится еще к началу 80-х. Молодой выпускник ВГИКа, только устроившийся на Ленфильм, написал заявку на создание фильма-оперы «Травиата». Действие оперы планировалось перенести в наши дни. Весьма необычная для Сокурова концепция, совершенно не свойственная его позднейшим оперным работам. Однако вряд ли стоит из этого делать далеко идущие выводы, поскольку мы не знаем наверняка, что же планировалось на самом деле. Заявка была отклонена, поэтому никаких работ не велось и все осталось на уровне идеи (режиссерской экспликации не сохранилось). Этот проект можно было бы не упоминать вовсе, тем более что это не совсем *театр*, однако мы знаем, что целая сцена из «Травиаты» звучит в «Ампире». И хотя было бы неверно напрямую связывать эти два проекта (по крайней мере, сам режиссер не склонен проводить прямые аналогии), все же отчасти «Ампир» обязан своим уникальным по концепции музыкальным сопровождением тому факту, что увлечение «Травиатой» не нашло реализации в полноценном фильме-опере.

К тем же годам относятся и заявки на два музыкальных фильма: фантазия на тему «Ромео и Джульетта» и картина по мотивам комедий Аристофана и Апулея<sup>173</sup>. Как и в случае с «Травиатой», воплотить эти замыслы не удалось.

В 1980-е Сокуров экспериментирует с различными музыкально-кинематографическими формами. Виолончелист рок-группы «Аквариум» Всеволод Гаккель вспоминает:

«Вдруг на горизонте снова проявился Саша Сокуров. У него только что арестовали картину, которую он снимал по Бернарду Шоу<sup>174</sup>, и осталась масса документального материала, который он нарыл в архивах. Он был обуреваем идеей сделать концерт «Аквариума» в ВТО и показать эту кинохронику. Мы

---

<sup>173</sup> Сокуров А. Тематические заявки // Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 79. Отметим, что в той же бумаге, поданной Сокуровым в дирекцию Ленфильма, среди других идей указаны фильмы по мотивам «Дома, где разбиваются сердца» Б. Шоу (он станет «Скорбным бесчувствием») и «Фауста» Гете (эта идея будет реализована только три десятилетия спустя).

<sup>174</sup> Имеется в виду «Скорбное бесчувствие».

согласились, но получилось немного притянута за уши. <...> Сокуров взялся срежиссировать весь концерт, сам составил программу из тех песен, которые он слышал в записи, и предложил их сыграть в определенной последовательности, предполагая проецировать кинохронику поверх нас. Мы никогда так не играли, и Боб<sup>175</sup> был категорически против, но я уговаривал его согласиться. Получилось нелепо, что-то было явно не то, хотя кому-то понравилось. Боб потом говорил, что ему было трудно петь и с ним нельзя было не согласиться. За пультом сидел Саша Ляпин, что само по себе было уже интересно. После этого Сокуров предполагал снять фильм про Глинку с музыкой Глинки и «Аквариума». Он привел своего знакомого баса, который должен был петь романсы Глинки в сопровождении «Аквариума». Но это уже был явный перебор, и каким-то образом все само собой заглохло»<sup>176</sup>.

Отметим, что Сокуров не подтверждает верность изложения событий<sup>177</sup>. Однако, к идее фильма с музыкой Глинки Сокуров еще вернется.

*«Я хотел попросить Юрия Каравайчука сделать импровизации на темы Глинки, и «Жизнь за царя» полностью исполнить в четыре фортепиано, как это было в русских салонах. Это должен был быть документально-музыкальный фильм. Реставрация. Восстановить то, как могла звучать опера на четыре фортепиано в XIX веке»<sup>178</sup>.*

В 1990-е годы у Сокурова был целый ряд замыслов, так или иначе касающихся музыкального театра:

*«Была идея сделать «Евгения Онегина» как народную оперу, без участия певцов с классически поставленными голосами. Но подробно сейчас уже не помню. Это все уже потеряно, и я к этому не вернусь. Если бы я на что решился в оперном театре, то это создание собственного оперного театра. У меня даже программа была разработана, там было написано то, что надо было заказать композиторам — 24 оперы, как первый шаг для создания*

<sup>175</sup> Боб – Борис Гребенщиков.

<sup>176</sup> Гаккель Вс. Аквариум как способ ухода за теннисным кортом. М.: Амфора, 2007. С. 158-159.

<sup>177</sup> В личном письме к автору настоящей работы Сокуров в ответ на вопрос “Верно ли изложены события?” написал: “Нет, не верно”.

<sup>178</sup> Из личных бесед с автором настоящей работы.

*оперного театра. С Гергиевым обсуждали, его почему-то это очень напугало. Возможно, шло вразрез с его какими-то коммерческими планами, настроениями...»<sup>179</sup>.*

Первый оперный проект Сокурова, который имел реальные шансы на сценическое воплощение, относится уже к концу 1990-х годов. Руководитель «Новой оперы» Евгений Колобов пригласил Сокурова поставить «Гамлета» Амбруаза Тома. Сокуров принял это неожиданное предложение. Во-первых, ему понравилась идея поставить практически неизвестную и очень редко исполняемую оперу. Во-вторых, привлекла сама возможность поработать в оперном театре. В-третьих, Сокуров рассчитывал, что Колобов, известный своей смелостью и бунтарством, с радостью примет его нестандартные идеи, во многом идущие вразрез с традицией. Однако те постановочные решения, которые предложил Сокуров, оказались слишком смелыми даже для Колобова. В частности, Сокуров предложил посадить оркестр за певцами, а певцы должны были петь очень близко к публике — и почти шепотом. Небезразличен режиссеру был и исполнительский состав. В роли Офелии Сокуров хотел видеть Елену Камбурову, а в роли Гертруды — Лину Мкртчян, то есть певиц, не работавших в оперном жанре. Наконец, Сокуров предложил свой вариант сокращения партитуры, который Колобова не устроил (хотя Колобов сам нередко допускал вольности в обращении с музыкальным текстом). В итоге, Сокуров ушел из проекта еще на начальной стадии, и доделывал «Гамлета» штатный режиссер «Новой оперы» Валерий Раку. Премьера спектакля состоялась 4 ноября 2000 года, Сокурова на нее даже не пригласили. Сам же он не приехал, поскольку понял, что стал нежелательным гостем. Но любопытно, что некоторые из идей Сокурова тем не менее оказались в итоге реализованы — например, оркестр был размещен сзади сцены, а масштабная пятиактная партитура сокращена до двух актов. Таким образом, надо полагать, Колобова не устраивали не столько базовые идеи и принципы Сокурова, сколько «градус» их реализации. И, вероятно, он все же внутренне не был готов отказаться от своей

---

<sup>179</sup> Там же.

привычной диктаторской манеры работы над постановкой, не мог, несмотря на уважение к Сокурову, передать бразды правления в руки другого. Однако в итоге спектакль получился, по мнению большинства рецензентов<sup>180</sup>, не самым удачным и довольно быстро сошел со сцены.

Впрочем, нам в данном случае интересно не столько то, что получилось в итоге, сколько первоначальный замысел Сокурова. Почему Сокуров хотел поставить эту малоизвестную оперу именно в таком виде? Зачем ему нужны были «не-оперные» певицы, оркестр за сценой, особая манера пения-декламации, сокращения (нарушающие конструкцию большой французской оперы)? Ответ следует искать в произведении. Безусловно, для Сокурова это был в первую очередь «Гамлет», театральное воплощение бессмертного шекспировского сюжета, и лишь затем уже — опера Тома. И все изменения, которые предложил Сокуров, как раз уводят спектакль из чисто оперной сферы в область музыкально-драматического действия. Потому-то ему и понадобилась Мкртчян, известная своими романсовыми и песенными концертными программами, выстроенными как своего рода моноспектакль. Многие критики упрекали Мкртчян в том, что она больше актриса, чем певица, но именно это Сокурову и было нужно<sup>181</sup>. Аналогично и с Камбуровой. Замысел с оркестром также служил идее усиления актерского начала: режиссер хотел добиться непосредственного, максимально тесного контакта публики и актера. Ему не нужен барьер между ними в виде оркестра, ведь певец, отделенный от партера оркестровой ямой и дирижером, волей-неволей работает иначе, чем оказавшись лицом к лицу со зрителями. Побочный эффект этого решения – ослабление контакта певца с дирижером. Однако Сокуров готов был на это пойти. Потому что для него главное в данном случае не оперная часть, а театральная.

Разумеется, Сокуров никогда бы не позволил себе такие вольности, скажем, с великими операми Мусоргского (что подтверждает приведенное

---

<sup>180</sup> Подборку рецензий на спектакль можно найти здесь: [http://www.smotr.ru/2000/2000\\_no\\_hamlett.htm](http://www.smotr.ru/2000/2000_no_hamlett.htm) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

<sup>181</sup> Как мы видим, даже неудачный и болезненный опыт сотрудничества с Мкртчян при создании «Тихих страниц» не помешал Сокурову снова захотеть увидеть ее в своем проекте. Ради достижения необходимого художественного результата Сокуров готов к производственным трудностям и риску.



выше высказывание о «Хованщине»). Но произведение Тома – совсем иной случай. Здесь Сокурову важнее литературный первоисточник. Встает вопрос: почему бы Сокурову тогда не поставить «Гамлета» в драматическом театре, без музыки Тома? Вероятно, дело в том, что Сокурову не нужна была просто драматическая постановка, даже с музыкальным сопровождением. Ему нужна была *музыкально*-драматическая постановка. Поэтому идея с «Гамлетом» Тома его сразу заинтересовала.

### **Петербургские концертно-театральные постановки**

Следующей некинематографической (хотя и использующей элементы кинематографии) постановкой Сокурова стало мемориальное действо «Венок памяти» на Дворцовой площади Санкт-Петербурга, посвященное 60-летию со дня снятия Ленинградской блокады. Мероприятие состоялось 26 января 2004 года. Пожалуй, это единственная работа Сокурова, которая изначально предполагает лишь однократное исполнение (в противоположность театральным постановкам и, тем более, кинофильмам). Кроме того, если рассматривать «Венок памяти» в контексте других некинематографических работ, то стоит отметить, что это единственное произведение, четко привязанное к определенному месту. Проще говоря, все оперные постановки Сокурова можно исполнять в любом театре; в постановках «Моцарт и Сальери. Реквием» и «Северные сады», о которых пойдет речь ниже, тоже не задействовались каких-то специфических архитектурных особенностей помещений.<sup>182</sup> И лишь «Венок памяти» создавался под конкретное (и уникальное) пространство и вне его немислим. Однако ту же самую концепцию мы видели как раз не в сценическом, а в кинематографическом произведении — «Русский ковчег» (2001). Действие «Русского ковчега» также разворачивается в архитектурном ансамбле Эрмитажа и это пространство в данном случае —

---

<sup>182</sup> Хотя режиссер учитывал особенности интерьера Капеллы им. Глинки в «Антигоне» и «Моцарте и Сальери. Реквием», но все это вполне может быть адаптировано и для другого концертного зала. Что, в частности, доказывает исполнение «Моцарта и Сальери. Реквием» в Большом концертном зале Псковской областной филармонии, состоявшееся 7 февраля 2012 года.

нечто большее, чем просто удобная и эффектная декорация. Это плоть фильма и одновременно — главный его символ. Все это справедливо и для постановки на Дворцовой площади.

Надо отметить, что площадное свето-музыкально-театральное представление — жанр достаточно давний и очень востребованный в советский период. Одним из первых и самых известных примеров подобного мероприятия было «Взятие Зимнего дворца», организованное композитором Димитрием Темкиным<sup>183</sup> 25 октября 1920 года в Петрограде. Это действо описано у Е. С. Власовой<sup>184</sup>: *«Для освещения Зимнего дворца потребовалось 150 прожекторов, которые были реквизированы силовыми методами. Точно так же – путем конфискации, больше похожей на разбой, — добыты строительные материалы для огромных платформ, ткань для их обивки. Очевидцы вспоминали впоследствии, что декорации были таких размеров, которые, скорее всего, не использовались ранее никогда. Крейсер Аврора специально для постановочных залпов был пригнан из Кронштадта. Для сообщения с огромным количеством статистов, принимавших участие в грандиозном спектакле, задействована телефонная связь, которая в нужный момент не сработала, и Аврора палила не переставая, пока помощник администратора, оседлав велосипед, не доехал до корабля. <...> Что касается музыки, то она, как правило, не только в этом, но и в других аналогичных проектах играла вспомогательную, иллюстрирующую роль».* Власова отмечает, что музыкальное оформление подобных постановок создавалось *«простым набором аранжированных для оркестрового исполнения песен, куда входили “Интернационал”, “Марсельеза”, “Варшавянка”, “Замучен тяжелой неволей”».* Сравним такое музыкальное оформление с тем, что использовал Сокуров: «Гимном великому Городу» Глиера, второй частью Седьмой симфонии Бетховена, фрагментами из Седьмой симфонии Шостаковича... Конечно, данную подборку нельзя назвать очень уж оригинальной — Сокуров использует знакомые всем и очевидные в такой

---

<sup>183</sup> Темкин впоследствии уехал в Голливуд и прославился там как автор музыки к фильмам.

<sup>184</sup> Власова Е. 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010, с. 16-17.

ситуации музыкальные произведения. Но в данном случае это не недостаток, а показатель четкого понимания жанра: мероприятие на площади рассчитано на самую широкую аудиторию и не предполагает музыки, требующей сосредоточенного, самоуглубленного слушания. К тому же надо учитывать, что музыка исполняется не вживую — звучит фонограмма, да еще и в небезупречном с точки зрения акустики пространстве.

Тем не менее это все-таки классика, да еще и оркестровая. То есть нечто заведомо более элитарное и глубокое, чем набор революционных песен (пусть и талантливо сделанных, но «однослойных», предполагающих буквальное и внехудожественное восприятие). К тому же задача музыки в «Венке памяти» не сводится к банальному иллюстрированию действия (как это было у Темкина). При отсутствии действия как такового именно музыка, а также свет играют ведущую роль: с помощью света Сокуров «оживляет» ангела на Александровской колонне, шестерку коней над аркой Главного Штаба, превращает различные архитектурные элементы в героев своей постановки.

Но вот что любопытно: используя минимум кинематографических средств<sup>185</sup>, Сокуров создает произведение, теснейшим образом связанное именно с его кинематографическими (а не театральными) работами. Помимо «Русского ковчега», здесь стоит вспомнить и еще один проект — «Блокадную книгу» (2009). В этой картине мы видим различных людей, читающих фрагменты «Блокадной книги» Алеся Адамовича. Схожесть с «Венком памяти» видна не только в теме, но и в выразительных средствах — и музыка среди них одно из главных. Более того, родственность этих двух проектов Сокуров подчеркнул тем, что завершил «Блокадную книгу» видеосъемкой фрагмента «Венка памяти». Увы, полной видеозаписи постановки на Дворцовой площади осуществлено не было: в тот январский день стояли сильные морозы и европейское съемочное оборудование просто отказалось работать. Так что фрагмент, использованный в «Блокадной книге» — единственная возможность

---

<sup>185</sup> В рамках мероприятия был продемонстрирован документальный фильм «Русский перепев», в котором Сокуров показал мирное застолье бывших блокадников. Однако этот фильм стал интермедией, и, по большому счету, он не определяет форму и развитие действия в целом.

сегодня составить хоть какое-то впечатление от постановки на Дворцовой площади.

В отличие от «Венка памяти», следующую постановку Сокурова все-таки удалось зафиксировать на пленке<sup>186</sup> (хотя и технически несовершенно). Премьера проекта «Моцарт и Сальери. Реквием» состоялась всего через неделю после «Венка памяти».<sup>187</sup> И хотя Сокуров работал над ними параллельно, прямых связей между этими двумя постановками нет. Разве что мемориальная тематика. Действие на Дворцовой площади посвящено 60-летию со дня снятия Ленинградской блокады, а «Моцарт и Сальери. Реквием» — памяти петербургского историка русской литературы и культуролога Александра Михайловича Панченко. А. Тучинская отмечает<sup>188</sup>, что именно Панченко вынашивал идею «вписать» весь «Реквием» в постановку пушкинской трагедии и в итоге первые шаги к воплощению этой идеи сделала его вдова Валентина Копылова-Панченко, руководитель хора «Россика».

«Моцарт и Сальери. Реквием» состоит из двух частей. Первая часть — моноспектакль по пушкинской «маленькой трагедии». Единственный актер — Леонид Мозговой, сыгравший в фильмах Сокурова роли Чехова («Камень»), Ленина («Телец») и Гитлера («Молох»). Вторая часть — «Реквием» Моцарта в исполнении оркестра «Солисты Санкт-Петербурга» под управлением Валентина Нестерова, камерного хора «Россика» и солистов Мариинского театра.

Любопытно, что Сокуров предпочел опере Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» (которую иногда тоже исполняют вместе с полным вариантом «Реквиема») драматический вариант, но при этом в виде моноспектакля. Точнее сказать, это даже не моноспектакль, а художественное чтение режиссерское вмешательство здесь было минимальным и заключалось, прежде всего, в работе с актером, но не в каких-то особых сценографических или оформительских

---

<sup>186</sup> Фильм, в котором фигурирует видеозапись с этого спектакля, называется «Петербургский дневник. Реквием Моцарта». Туда включено лишь исполнение самого Реквиема, без «Моцарта и Сальери».

<sup>187</sup> С тех пор было еще несколько исполнений, в том числе и в 2014 году.

<sup>188</sup> Тучинская А. «Созидательные элегии Сокурова» // Киноведческие записки. 2004. №67. С. 102-107.

находках. Видимо, дело в том, что Сокуров хотел сделать вторую часть вечера («Реквием») весомей первой («Моцарт и Сальери»). Пьеса «Моцарт и Сальери» получилась своего рода вступлением, гениальным поэтическим эпиграфом к гениальному же музыкальному произведению. И именно во второй части этого необычного действия — в «Реквиеме» — были сосредоточены режиссерские находки. Нет, Сокуров не стал «театрализовать» произведение Моцарта — здесь это было бы неуместно. Он придумал решение, интересное, в первую очередь, с музыкальной точки зрения и влияющее на само звучание музыки. Хористы, облаченные в черные балахоны, у Сокурова не стояли на месте, но двигались, сходились и расходились, составляли неожиданные ансамбли и, наоборот, рассредоточивались по сцене. Таким образом, звук все время менял свое обличье, блуждал по залу и каждую минуту «перерождался». Как и в «Гамлете», Сокуров изобрел не просто сценическое, но *музыкально-сценическое* решение. И решение это, помимо необычного (динамического) расположения хора, включало и необычное расположение оркестра: Сокуров убрал первые зрительные ряды партера и посадил туда оркестрантов. Таким образом, звук хора как бы возвышался, летел над звуком оркестра. Любопытно, что на первой репетиции желание Сокурова переместить оркестр со сцены на пол вызвало конфликт между режиссером и оркестрантами.

Действительно, подход Сокурова к исполнению музыкального произведения, его музыкальные идеи, его стремление работать не только над сценографией, но и над самой музыкой (таким образом, Сокуров фактически выполняет функцию музыкального руководителя) зачастую выглядят, как минимум, странно и вызывающе, что раздражает музыкантов-профессионалов. И можно спорить о целесообразности, обоснованности тех или иных *музыкальных* решений Сокурова (помня при этом, что в музыке нет аксиом, нет незыблемых правил), однако нельзя отрицать, что Сокуров как никто другой умеет *слышать* музыку. И любит музыку беззаветно. Поэтому в нем нет бахвальства, заносчивости и внешнего экспериментаторства некоторых молодых постановщиков (которые воспринимают музыкальный спектакль как

повод выдвинуться, щегольнуть оригинальностью, приподняться над композитором). Режиссерские решения Сокурова обоснованы не желанием «себя показать», но, в первую очередь, стремлением передать свое видение и слышание *музыки*, помочь ей зазвучать так, как он ее слышит и чувствует. Именно эту цель преследовал Сокуров в «Реквиеме», она же стояла перед режиссером и при работе над концертом-фантазией «Северные сады» (единственное исполнение – 1 октября 2005 года в Большом зале филармонии Санкт-Петербурга). В программе концерта были собраны произведения разных авторов, стилей и жанров. Наряду с классическими произведениями Модеста Петровича Мусоргского, Сергея Васильевича Рахманинова, Михаила Ивановича Глинки, Петра Ильича Чайковского здесь звучали песни Василия Павловича Соловьева-Седого и Кирилла Владимировича Молчанова, а в числе исполнителей были солисты «Петербург-концерта», двойной дуэт Ма.Гр.Иг.Ал., камерный хор «Россика», молодежный камерный оркестр «Васильевский остров», актер и чтец Леонид Мозговой, музыкальный театр детей «Радуга». К сожалению, видеозаписей этого мероприятия не сохранилось, да и резонанса в прессе оно не вызвало. Все, что осталось, – это любительская аудиозапись (собственность режиссера) и пресс-релиз, но по ним, конечно, сложно составить представление о том, как же это выглядело в целом. Хотя, казалось бы, прошло всего лишь несколько лет! Этот факт неизбежно наводит на мысль: каким бы известным и признанным, в том числе и при жизни, режиссер (или любой другой творец) ни был, вполне возможно, что очень важная сторона его творчества остается от нас сокрытой. Даже в эпоху повсеместной аудио-видео-фиксации.

### **Постановки опер М. Мусоргского**

В 2004 году Мстислав Ростропович, близкий друг Сокурова, предложил ему поставить две оперы Мусоргского – «Бориса Годунова» и «Хованщину». Сокуров «загорелся» этой идеей, ведь Мусоргский – один из любимых

композиторов Сокурова. Причем его интерес к Мусоргскому объясняется не только «меломанскими» соображениями, но и общностью тем, схожестью подхода к демонстрации исторических личностей и событий. Сокуров-историк и Сокуров-меломан находит в народных драмах Мусоргского идеальное оперное воплощение собственных идей. И, конечно, его восхищает многогранность и психологическая точность персонажей «Хованщины» и «Бориса Годунова»... Для Сокурова оперы Мусоргского – это не просто возможность вывести на сцену певцов и певиц в красивых исторических костюмах. Здесь драма сильных, ярких личностей на фоне поворотных исторических событий. Отношение это проявилось, в частности, при работе над эскизами. Разглядывая эскизы костюмов для персонажей «Хованщины», можно обратить внимание на то, что прорисована не только одежда, но и лица героев – так, как если бы это были иллюстрации для книги. Зачем изображать лица в эскизах костюмов, если даже неясно, какой исполнитель будет носить этот костюм? И Сокуров объяснил, что эскиз костюма для него – это уже начало работы над образом, характером, психологией героя. Поэтому он специально просил художника Юрия Купера изображать не только одежду, но и лицо персонажей.

Увы, дальше эскизов и предварительных обсуждений с Ростроповичем работа над «Хованщиной» не продвинулась. По словам Сокурова, не была даже поставлена точка в выборе редакции оперы. Первоначально планировалось, что опера будет поставлена в La Scala, но вскоре театр отказался от этого проекта. Тогда появилась идея отдать «Хованщину» Мариинскому театру, но здесь уже Сокурова не устроил подход Гергиева: постоянно занятый, тот предложил Сокурову репетировать без него, с чем режиссер никак не мог согласиться. В этой ситуации проявился перфекционизм Сокурова: он предпочел, чтобы «Хованщина» вообще не была поставлена, чем поставлена без должного взаимодействия всех участников постановки.

Итак, постановка «Хованщины» не состоялась, зато вторую часть замысла — оперу «Борис Годунов» — удалось воплотить на сцене, причем в главном

театре страны. Что стало одним из центральных событий музыкально-театральной жизни. Премьера, состоявшаяся 27 апреля 2007 года, транслировалась в прямом эфире телеканалом «Культура», все ведущие СМИ обратили внимание на постановку. Однако процесс работы над спектаклем был далеко не безоблачным, и далеко не все замыслы Сокурова можно увидеть в итоговом результате. Об этом свидетельствуют, в частности, эскизы, созданные Юрием Купером.

Согласно им, дворцовые палаты должны были представлять собой огромную Шапку Мономаха. А в основании этой «шапки» (под дворцовым этажом, на нижнем уровне) могла располагаться монашеская келья или, скажем, корчма. Предполагалось, что, когда действие будет происходить во дворце, в келье в то же время будет идти своя жизнь. И наоборот.

Это можно сравнить с кинематографическим приемом, предполагающим разделение экрана на несколько секций, в каждой из которых демонстрируется своя картинка. Или даже еще проще: с системой видеонаблюдения (на мониторе охраны одновременно отображаются картинки с камер, установленных в разных частях здания). Таким образом режиссер добивается сразу трех целей: во-первых, создается эффект отстранения (ведь какая бы острая драма ни происходила в одном месте, в другом в это же время течет нормальная размеренная жизнь), во-вторых, создается непрерывность действия (не нужно менять декорации между картинками), а в-третьих, с точки зрения зрителя герои оперы никогда не остаются в одиночестве. То есть на сцене всегда присутствуют несколько персонажей (пусть они и не видят друг друга).

К сожалению, выстроить декорации и сценическое оформление на основе этих эскизов не удалось: театр оказался чисто технически не способен к столь необычному решению, предполагавшему перепланировку сцены и привлечение сложной машинерии. Однако от своих идей Сокуров не отказался и решил реализовать их другими способами. В чем же это проявилось?

Практически в каждой сцене наряду с главными действующими лицами (указанными в партитуре) присутствуют «немые» персонажи, не принимающие



участия в действии, но заставляющие взглянуть на показанные события совсем под иным углом. Назовем это *мотивом наблюдателя*. Так, в эпизоде с галлюцинаций Бориса мы видим, помимо самого царя, еще и Федора. Присутствует мальчик и во время разговора Бориса с Шуйским (Шуйский, впрочем, тоже подглядывает за Борисом, но это традиционное решение, без которого не обойтись). Тот факт, что ребенок становится свидетелем мук своего отца, насыщает эти сцены особым трагизмом. Фактически, именно Федору приходится отвечать за дела Бориса, и в то же время он становится заложником той непростой ситуации, которая сложилась в русской истории: в этом эпизоде мальчик впервые видит неприглядную изнанку власти. Без такой сцены была бы невозможна кульминация трагедии, когда умирающий Борис буквально вталкивает Федора на трон.

Наблюдатели есть и в других эпизодах: скажем, в сцене с шинкаркой мы видим глухонемого слабоумного юношу, а объяснение Самозванца с Мариной Мнишек происходит в саду, через который проходят гости с бала. И здесь логично провести параллель с фильмами из тетралогии о власти («Молох», «Телец», «Солнце»), в которых мотив наблюдателя становится одним из основополагающих. Сокуров постоянно подчеркивает, что люди, облеченные властью, не могут остаться наедине с собой или со своими близкими. За ними постоянно подсматривают, постоянно следят. Дом, в котором живет Ева Браун и куда приезжает Гитлер со свитой, со всех сторон окружен солдатами, контролирующими происходящее через прицел винтовки. Охрана замка видит самые низменные проявления власть предержащих, и от взора безмолвных и неперсонифицированных наблюдателей не укрыться. Все, что может Ева Браун, — бессильно бросить дерзкий жест куда-то в воздух (поскольку она не знает, за каким именно кустом сидит снайпер). В Горках, где доживает свои последние месяцы Ленин, шпионят, кажется, все — даже те, кто формально призван только прислуживать вождю пролетариата. В «Солнце» слуга императора, который боится даже в глаза ему посмотреть, подглядывает за ним в самый интимный момент — когда Хирохито одержим жуткими видениями. Как здесь не

усмотреть параллель с «Борисом Годуновым», где царь также оказывается под взглядом наблюдателя во время своих кошмаров?

Однако было бы несправедливо утверждать, что в «Борисе Годунове» Сокуров лишь дублирует собственные кинематографические находки. На самом деле мотив наблюдателя в опере наделяется даже более широким концептуальным значением, чем в фильмах. Это проявляется в финальной сцене. Помимо царя, бояр, Федора и Пимена там присутствует безмолвный писарь (летописец?), который невозмутимо стенографирует события, фиксирует историю, разворачивающуюся на его глазах. Таким образом, Сокуров увеличивает эффект отстранения и предлагает нам взглянуть на эти трагические моменты с позиции историка (а писарь — это разве не историк в данном случае?). А кроме того, показывает, что на Борисе и его приближенных свет клином не сошелся: это всего лишь люди, которые умирают, сменяют друг друга на различных постах, а жизнь продолжается. И здесь мы переходим ко второй режиссерской идее постановки — условно назовем ее *концепцией непрерывности времени*.

Равномерность и непрерывность течения сценического времени — одна из главных особенностей сокуровской постановки. В спектакле только один антракт, все остальные смены декораций проходят в режиме «нон-стоп», без пауз в музыке. Это выдержано настолько четко, что нельзя не усмотреть здесь именно концептуальную идею. Сокурову важен ритм событий, он хочет добиться реалистичности, жизненности — но не в приземленном, натуралистическом смысле, а в философском. В этой связи логично было бы вспомнить фильмы режиссера, прежде всего из тетралогии о власти. «Молох», «Телец» и «Солнце» посвящены последним дням жизни и правления (по большому счету, уже мнимого) диктаторов XX века. И хотя фильмов, как художественных, так и документальных, о Ленине и Гитлере было создано огромное количество, Сокуров смог показать нам этих людей в необычном для кинематографа ракурсе. Как правило, режиссеры делают акценты на самых знаковых событиях из жизни правителей, и таким образом фильм превращается

в набор картин, ярких сценок, характеризующих эпоху и дающих возможность осознать историческую роль главных героев. Сокуров же показывает Гитлера, Ленина и Хирохито как обычных людей, жизнь которых (даже перед финалом) идет в том же темпе, что и у «простых смертных», и состоит из таких же мелочей и повседневных деталей<sup>189</sup>. Вот Ленин долго не может встать с постели, а вот Хирохито с дотошностью ученого наблюдает за морскими существами... Фильмы Сокурова часто обвиняют в затянутости, «снотворности», а дело просто в том, что Сокуров выстраивает киноритм как историк, а не как создатель «зрелищных развлечений». В «Молохе», «Тельце» и «Солнце» для него важны детали, важно ощущение реального времени, непрерывности и неизменности его течения. В «Борисе Годунове» мы видим тот же принцип, тот же прием. Время сценическое у Сокурова аналогично времени кинематографическому. Разумеется, весьма непросто было воплотить это на материале «Бориса» (где, в общем-то, едва ли возможны быстрые смены декораций, поскольку сюжет предполагает чередование массовых сцен с камерными, а такая смена требует больших усилий и хлопот). Но почти во всех сценах были найдены такие сценические решения, которые удовлетворяли этим требованиям и не рушили реалистичность. Исключение составляет переход от сцены коронации Бориса к сцене Пимена и Григория. Здесь Сокуров вывел Пимена еще до того, как народ из сцены коронации разошелся, и декорации менялись прямо на наших глазах, во время звучания знаменитого «лейтмотива пера Пимена». Вот только у Сокурова эту тему скорее стоит назвать «лейтмотивом течения времени», ведь летописец Пимен и олицетворяет время, историю, а сценическое решение перехода от пролога к первому акту только подчеркивает это. Сокуров здесь совмещает два события: коронацию (которая происходит у храма Василия Блаженного) и работу монаха над летописью в Чудовом монастыре (который расположен совсем близко, в Кремле), показывая,

---

<sup>189</sup> «Сокуров все декорации обытовляет, у него в сцене корчмы на литовской границе появляется посуда, горшки, атрибутика. Ему это важно, чтобы достичь замысла: он снижает пафос оперы, переводит в бытовизм, в человеческое» — говорит Юрий Купер. Цитата по: *Денисова А. Личная жизнь Бориса Годунова*. Интернет-публикация: <http://www.ogoniok.com/4992/27/> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

что действия происходят одновременно или почти одновременно. Благодаря этому получается очень медленный наплыв (если охарактеризовать сокуровский прием кинематографическим термином).

В целом, концепция непрерывности времени является еще одним доказательством историзма Сокурова, зазвучавшего в «Борисе Годунове» в полную силу. Хотя «Борис Годунов» далеко не единственный пример исторического подхода режиссера. История, как и классическая музыка, «живет» в творчестве Сокурова в самых разных проявлениях. Во-первых, конечно, это тетралогия о власти («Молох», «Телец», «Солнце» и «Фауст»), во-вторых, документальные фильмы об исторических персонажах («Соната для Гитлера», «Советская элегия» о Ельцине, сюда же можно отнести и фильмы о музыкантах и деятелях культуры – «Альтову сонату» о Шостаковиче, «Элегию жизни» о Ростроповиче и Вишневской, «Элегию» о Шаляпине, «Московскую элегию» о Тарковском...), в-третьих, такие художественные фильмы, как «Александра» (о чеченской войне) и «Скорбное бесчувствие» (затрагивающее тему Первой мировой войны). Но даже когда Александр Николаевич снимает кино о современности либо делает фильм, где исторические события как таковые не показаны, его подход все равно выдает в нем историка (напомним, что еще до поступления во ВГИК Сокуров закончил исторический факультет Горьковского Университета). Сокуров, как летописец, точно отражает эпоху и анализирует ее с некоторым отстранением, «с высоты птичьего полета».

Во многих интервью<sup>190</sup> режиссер высказывал неожиданную мысль о том, что тема власти в «Борисе Годунове» его не интересует. Вместе с тем, именно психология Годунова находится в центре режиссерского внимания. А ведь царя Бориса Годунова вполне можно поставить в один ряд с другими облеченными властью героями Сокурова: Гитлером, Лениным, японским императором Хирохито, Ельциным. И нашумевшее нововведение – поручение партии царевича Федора мальчику (а не женщине, как это принято) — мы склонны обосновывать именно интересом Сокурова к Годунову: через отношения царя-

---

<sup>190</sup> См: там же.

преступника с сыном (приобретающие, таким образом, совсем иной оттенок — более психологически точный и правдивый) режиссер показывает нам ту сторону личности Бориса, которая обычно отодвигается на второй план. Кроме того, происходящие события: борьба за трон, «бояр крамола» — воспринимаются особенно остро, когда в их центре оказывается ребенок, невинное дитя.

Подход Сокурова-историка проявился в «Борисе Годунове» не только в отдельных сценических решениях. Как будто намеренно и «вызывающе» игнорируя тенденцию к «осовремениванию» опер, Сокуров ставит «Бориса» с максимально достоверными историческими костюмами и декорациями. Костюмерами театра была предпринята попытка воссоздать костюмы XVII века, бытовавшие на Руси и в Польше. Многие критиковали Сокурова за такое решение — дескать, покрой и качество ткани можно оценить только вблизи и дальше десятого ряда партера деталей уже не видно. Но Сокуров возражает на это: даже актеры играют иначе, если чувствуют на себе настоящие костюмы, как будто снятые с плеч царей и бояр. Кроме того, не стоит забывать, что опера транслировалась по телевидению и записывалась на видео, так что на крупных планах вполне можно рассмотреть те детали, которые не видны из зрительного зала.

Последнее, но едва ли не самое важное проявление историзма Сокурова — это выбор редакции. Режиссер остановился на очень редко исполняемой второй авторской редакции, включающей польский акт, но лишенной сцены под Кромами. Отсутствие сцены под Кромами в данном случае принципиально, на что указывает Евгений Михайлович Левашев – историк, музыковед и научный консультант постановочной группы спектакля: *«...Эти две сцены в одном спектакле несовместимы, хотя во многих театрах они совмещались и до сих пор продолжают совмещаться. А ведь они даже по смыслу противоречат друг другу. В сцене у Собора говорится: “Царевич, бают, уж под Кромы подошел”. А в Польской сцене (последующей) царевич объясняется в любви Марине Мнишек и ни о каких сражениях пока даже и не думает. Получается*

*возвратный ход времени. Публика все это воспринимает как некую оперную условность, хотя у самого Мусоргского хронология была выдержана безукоризненно»<sup>191</sup>. Сокурову очень важен «аутентизм» в отношении исторических событий, их точная хронологическая последовательность. Кроме того, надо полагать, здесь свою роль сыграло и просветительское желание представить публике малоизвестный вариант оперы (как в случае с «Гамлетом»).*

Публикой и прессой постановка была принята благосклонно. Но главное — это был, несмотря на многочисленные проблемы при подготовке, первый состоявшийся оперный проект Сокурова.

### **«Орестея» С. Танеева в Михайловском театре**

Успех «Бориса Годунова» воодушевил режиссера, и на 2008 год были запланированы сразу две оперные постановки, и обе — связанные с античной тематикой. Первая — «Орестея» Танеева. Вторая — «Антигона» Слонимского.

Увы, «Орестея» не дошла до премьеры, причем на этот раз не из-за творческих разногласий, а по политическим мотивам. В апреле 2008 года Сокуров подписал открытое письмо деятелей культуры в защиту исторического облика Санкт-Петербурга, выступив, таким образом, против властей города. А уже в мае постановку, готовившуюся в Михайловском театре, закрыли. Генеральный директор театра — предприниматель Владимир Кехман — утверждал, что причиной прекращения работы над постановкой стала ее непомерная дороговизна<sup>192</sup>. Но все сметы были утверждены заранее, декорации и костюмы уже создавались, поэтому вряд ли руководство театра заранее не представляло хотя бы примерно, во сколько обойдется это предприятие. Куда более вероятной выглядит именно политическая версия — тем более что

---

<sup>191</sup> Борис Годунов. Буклет к спектаклю. М., 2007. С. 26.

<sup>192</sup> Комок О. Александр Сокуров мог дорого обойтись Владимиру Кехману // Коммерсантъ. 22.05.2008. Интернет-версия: <http://www.kommersant.ru/doc-rss.aspx?DocsID=894703> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

Сокуров оказался не единственным пострадавшим из «подписантов» (некоторые из них даже вынуждены были отозвать свои подписи)<sup>193</sup>. Так или иначе, постановку закрыли без малейшей надежды на возобновление.

Однако, сохранившаяся рукопись Сокурова с планом постановки «Орестей» и эскизы Юрия Купера позволяют составить довольно полное представление о замысле.

Рукопись, озаглавленная «Орестея. Режиссерские акценты либретто оперы» и датированная на титульном листе августом 2007 года, содержит режиссерские наработки и идеи, а также позволяет увидеть процесс работы над постановочным планом некоторых сцен. Большая часть текста набрана на компьютере Сокуровым, но есть также полностью рукописные страницы, рукописные пометки, эскизы, коллажи из фотографий древнегреческих скульптур и наклеенные на некоторые страницы желтые стикеры с рукописными заметками.

Рукопись включает 73 страницы (не считая пустых страниц, но считая страницы с иллюстративными материалами). Из них первые 33 страницы — это более поздний вариант режиссерского плана, а следующие 40 страниц — более ранний. Оба плана содержат описание всех 30 номеров оперы. Предположение о том, что один из вариантов — более ранний, можно сделать на основании того, что в одном варианте часть текста написана от руки, а в другом варианте этот же текст (иногда с небольшими корректировками) уже напечатан. То есть сначала режиссер набрал на компьютере и распечатал первые 33 страницы, затем вписал туда новые идеи и соображения от руки, а потом внес их же в электронный вариант и распечатал заново.

Приведем пример с описанием №4 в обоих вариантах. Первый вариант — рукописный текст на странице снизу: *\*Осторожно появляется Клитемнестра с двумя близкие служанки<sup>194</sup>. Она, увидев найдя Эгиста, отправляет служанок. Охрана Эгиста вытесняет со сцены военных (10 чел). Грубо это делает. Дуэт*

---

<sup>193</sup> Там же.

<sup>194</sup> В рукописных заметках встречаются описки. Мы приводим текст в точном соответствии с рукописью.

и конец картины<sup>195</sup>.

Теперь посмотрим второй вариант. Здесь номеру отведено две страницы (впрочем, левая страница — с фотографией скульптуры и приклеенным стикером — вполне может быть отнесена и к предыдущему номеру, поскольку характеризует Клитемнестру<sup>196</sup>). Описание сцены на правой странице не содержит рукописных пометок, но включает переработанный текст, основа которого в первом варианте была рукописной:

*За 5 тактов до цифры 39 осторожно появляется Клитемнестра в сопровождении двух близких рабынь. Телохранители Эгиста грубо вытесняют военных со сцены.*

Очевидно, что режиссер, прежде чем напечатать рукописную пометку из первого варианта, заново ознакомился с нотами. Таким образом, можно говорить даже не о двух, а о трех «слоях» работы, заметных по рукописи: первый «слой» — первоначально напечатанный текст, второй «слой» — идеи и корректировки, появившиеся позже и внесенные от руки на распечатанный план, третий «слой» — финальный вариант, где первоначальные идеи объединены с отредактированными рукописными вставками. Для удобства мы будем называть его «чистовиком», а все предшествующее ему — «черновиком».

Рассмотрим режиссерский план по номерам, опираясь на «чистовик», но учитывая разночтения, имеющиеся с «черновиком».

Вступление никак не отмечено в режиссерском плане. По всей видимости, режиссер предполагал его исполнение при закрытом занавесе.

Первый номер режиссер указывает целиком купировать. Отметим, что режиссерский план постановки «Орестей» предполагает довольно много купюр, и это самая спорная составляющая данной работы. То, что Сокуров не позволял себе в «Борисе Годунове», он допускает в «Орестее», видимо, считая, что полная версия оперы чересчур длинна и недостаточно динамична (здесь он

---

<sup>195</sup> Здесь и далее в настоящей главе цитаты из рукописи Сокурова будут выделены курсивом. Слово «увидев» зачеркнуто Сокуровым.

<sup>196</sup> Текст на стикере, приклеенном слева: *«В этой сцене Клитемнестра одета тяжело, как пожилая женщина, солидная, жесткая. Некая Вишневецкая...».*



сходится во мнении с Э. Направником, требовавшим от Танеева купюр при первой постановке).

Описание №2 в чистовике открывается ремаркой *Утренние сумерки, тени, задымленный пейзаж*. В черновике вместо фразы *задымленный пейзаж* написано *Луна. Костры, факелы, много разного огня*. Таким образом, огни (что вполне согласуется с ремаркой самого Танеева в партитуре о процессии с факелами) заменяются на «задымленность» (не совсем понятно, что имеется в виду под этим словом — поэтическое обозначение утренней дымки или, буквально, результат горения). Но важнее другая деталь: в чистовике помимо женского хора (*свита и рабыни Клитемнестры* — указывает Сокуров) предлагается использовать еще и балет, включающий пять фурий и семь летучих мышей. Бессловесные черные персонажи станут лейтмотивом постановки и будут связаны с образом Клитемнестры. То есть уже в самом начале действия Сокуров хочет сделать намек на будущую трагедию. Кроме того, наличие на сцене безмолвных персонажей, не предусмотренных композитором, заставляет вспомнить о сокуровском «Борисе Годунове», где это один из ключевых режиссерских приемов. Интересно, что и главных героев оперы Сокуров выводит на сцену раньше, чем это требуется в партитуре. В №3 фигурирует не только Клитемнестра и хор, но также Эгист и Электра. Электра в конце номера уходит, Эгист с охраной остаются. Охрана Эгиста (пять человек) — еще одни немые персонажи.

После дуэта Эгиста и Клитемнестры (№4) и перед сценой въезда Агамемнона в город идет следующая режиссерская ремарка: *«Солнце встает, ослепляя сцену и резко заполняя пространство зрительного зала. На виду у зрителей происходит трансформация декорационного убранства сцены. “Вырастают” колонны, портики, элементы античной архитектуры, пространство, напоминающее и античную площадь, и атмосферу внутри огромного античного здания – города с множеством колонн, дверей...»*. Сокурову нужно *«проращивание античной архитектуры по примеру роста травы»*.

Это интереснейшее решение, которое явно имеет кинематографический оттенок. Сокуров в данном случае мыслит как кинорежиссер. Понимая сложность технического воплощения данной идеи в театральных условиях, он указывает в сноске: *серьезные консультации со специалистами по сценическим спецэффектам.*

В №5 режиссер предлагает еще одну купюру: предполагается убрать цифры 50-55. Таким образом, после первого раздела оркестрового марша звучит сразу хор, причем со слов «Славы, доблестных награды он добился от богов». С музыкальной точки зрения это выглядит довольно гладко, поскольку начало цифры 50 идентично оркестровой партии в цифре 56.

56

Сла - вы,  
Tu ge -  
Heil dir;

Сла - - вы,  
Tu ge -  
Heil dir;

Сла - вы,  
Tu ge -  
Heil dir;

50

56

Однако, с точки зрения текста, который поет хор, это небесспорное решение, поскольку получается, что у хора ни разу не звучит имя адресата славословий — только местоимение «он». И хотя все равно понятно, кто «он»,

все же это вмешательство в либретто и, главное, в музыкальную форму.

Действие этого номера разворачивается в *античном Городе-Доме с колоннами*. Ремарки опять свидетельствуют о кинематографическом мышлении автора: *Солнечный день с движением теней от облаков и порывами ветра <...> Под действием ветра развиваются ткани одежд, флаги...*

Из интересных находок: колесницы Агамемнона и Кассандры Сокуров предлагает запрячь *рабами-атлетами*.

В №6 Сокуров указывает еще одну купюру: цифры 60-63. Таким образом, от номера остается только первый сольный раздел Агамемнона — *Maestoso*. Рефрен «Слава бессмертным, слава!» (на который затем откликается хор) попадает «под ножницы».

60 Andante ma non troppo. (♩ = 76)

Сла - ва без-смертнѣмъ, сла - ва!  
Gloire aux dieux im - mor - tels!  
Dank euch ihr Göt - ter; Dank euch!

rel  
dim.  
p

Судя по черновику рукописи, эта купюра возникла у Сокурова не сразу. Указание на нее видно в рукописных пометках на черновике.

В режиссерском описании №7 интересны две детали. Во-первых, общее число участников сцены (включая миманс) составляет 125 человек (Сокуров специально это указывает). Во-вторых, уже на чистовике есть рукописная пометка: *Летучие мыши NB!!* То есть Сокурову уже после печати финального варианта пришла в голову идея ввести в эту сцену и летучих мышей (напомним, они сопровождали и первое появление Клитемнестры).

В №8 количество участников еще возрастает: режиссер указывает 129 человек на сцене. К интересным находкам стоит отнести ремарку: *Цифра 104 — пророчество об Оресте. [Кассандра] поет в центре оркестра*. Каким образом Кассандра должна переместиться со сцены в оркестровую яму, в режиссерском

плане описания нет.

Увы, и в этом ключевом номере Сокуров предлагает сделать купюры, удалив цифры 83-86 (разделы Adagio, Allegro и часть Allegro molto) и 90-95 (целиком ариозо Кассандры с хором «Неизменна воля рока»).

В №№9 и 10 режиссер наращивает число участников до 133. Впрочем, оригинальных режиссерских находок не содержат. За исключением одной детали. В описании №10 значится следующая ремарка. *Замечание: телохранители Эгиста отличаются по военным костюмам от остальных мужских военных персонажей особой выразительной агрессивностью.*

В том же номере режиссер предлагает сократить цифры 123-125.

Перед началом второй части оперы — «Хоэфоры» — Сокуров не предполагает антракта. Первый акт оперы он завершает после №13.

В №11 мы видим новую декорацию — *Спальня Клитемнестры с реставрацией античной спальни.* Очевидно, идет речь о том, что интерьер спальни должен условно соответствовать тому, как в действительности могла выглядеть комната древнегреческой царицы. Как здесь не вспомнить об историзме Сокурова? Еще более интересна другая ремарка.

*Клитемнестра появляется из оркестровой ямы. На сцене черные существа подготавливают кровать и весь реквизит. Ходят вокруг Клитемнестры, что-то нашептывают ей. Затем расползаются по разным углам сцены.*

Сокуров опять выводит миманс (10 человек), который метафорически изображает внутренних демонов Клитемнестры и одновременно решает практическую постановочную задачу: быструю смену декораций (поскольку Сокуров отказывается от антракта, сцену надо подготовить быстрее, за время звучания небольшого оркестрового вступления перед речитативом Клитемнестры). Стремление не останавливать действие на время смены декораций и убранства сцены напоминает постановку «Бориса Годунова», где Сокуров совмещает конец сцены на площади и начало эпизода с Пименом.

В следующем номере режиссер предлагает два интереснейших решения.

Сокурову нужно *вплывание туч и луны в спальню. Порывы серебряного ветра, отрыв от пола и парение в воздухе предметов мебели. Пролет по пространству сцены тканей, простыни, платья.* Чисто кинематографические эффекты! Это явно перекликается с аналогичным решением в фильме «Спаси и сохрани»: там у Эммы Бовари была спальня без крыши – глядя вверх, она видела звездное небо.

Второе решение записано на приклеенном стикере. Режиссер описывает огромную кровать, на которой спит огромный Агамемнон. Эскиз Юрия Купера воплощает эту идею. Правда, на эскизе мы видим не спящего человека, а, скорее, статую. Но это делает метафору еще выразительнее.

В №№12 и 13 предлагаются следующие купюры: цифры 142-144 и 146-150. Завершается №13 еще одним кинематографическим эффектом: в спальню должны влететь черные птицы. Птицы у Сокурова становятся чем-то вроде лейтмотива постановки. Так, помимо вышеописанных моментов, птицы фигурируют в №14 (*«Над могилами летают черные и белые птицы»* — указывает режиссер), в сцене убийства Клитемнестры и в самом конце оперы (*«На сцене никого и ничего нет, кроме облаков и птиц»* — значится в режиссерском сценарии).

В целом, второй акт (который у Сокурова начинается с №14) в режиссерском плане куда менее проработан. Действительно интересные находки режиссер предлагает в двух сценах: убийство Клитемнестры и финал (суд богов над Орестом). В момент убийства Клитемнестры (цифра 229) с разных сторон *резко, лавиной выходит большой хор в масках вместе с черными существами.*

ХОРЪ.  
Сопраны. Sopr. *f*

Альты. Alt. *f*

Chœur. *f*

Chor. *f*

О - пла - чемъ по - гиб - шихъ судь - бу — и бу - - демъ мо - лить - ся без -  
Plaignons — l'un et l'autre et pri - ons — les dieux — im - mor - tels — tou - jours  
Uns dau - ert der Ar - men Ge - schick — und wei - - nend er - flehn — wir rom

229 Allegro. (♩ = 126)

*ff*

А из мертвого тела Клитемнестры должна была вылетать черная птица. Финал оперы у Сокурова решен следующим образом. В момент появления Афины мальчики и женщины в белом взлетают, а декорации запрокидываются. Таким образом, не небеса (в лице богини Афины) спускаются на землю, решая судьбу Ореста, а, наоборот, само действие поднимается в небо. Тот божественный свет, который сквозит в музыке Танеева, Сокуров воплощает буквально (указывая в сценарии на «*появление облаков, ослепительные резкие лучи света*»), но одновременно и символично, создавая грандиозное обобщение: окончательный вердикт человеку будет вынесен лишь на небесах.

Как и в первом акте, во втором акте режиссер предлагает ряд купюр. Планировалось вырезать цифры 165-166, 188-191, 196-198, 219-222, 232-235, 240-261. Конечно, каждое из этих сокращений можно оспорить и обосновать его неприемлемость — даже если не считать аксиомой неправомерность вообще какого-либо вмешательства в нотный текст. Приведем мнение М. В. Никешичева, председателя Танеевского музыкального общества:

«С. И. Танеевым проделана гигантская работа по духовному, русскому преломлению знаков, заложенных в трагедии Эсхилом. Весь этот труд не укладывается (и я определённю знаю: не сможет уложиться) в прокрустово ложе двух серий (стоит напомнить об избранном Танеевым жанре — "музыкальная трилогия", о его связи с канонами древних мистерий). Мне — во время подготовки концертного показа трилогии с М. В. Плетнёвым и РНО<sup>197</sup> —

<sup>197</sup> Речь идет о концертном исполнении «Орестей», состоявшемся в Большом зале Московской консерватории 12 апреля 2001 года.

пришлось подробно сверять "кушнарёвский" клавир с более поздней авторской редакцией. Открылись направления, которых придерживался Сергей Иванович в сокращении текста в поиске предельно сфокусированной музыкальной интонации, наиболее ясного показа персонажей и поворотов сюжета, — направления, приводящие к очевидности для зрителя смысла трагедии. Буквально каждое слово хора или солистов, каждая подробность в оркестровке (хотя бы "знак" голоса солирующей скрипки или "знак" тромбонов), цитаты из тетрахордовой системы античной музыки, тональные соотношения, — тысячью нитей связаны с общим целым. Целое же, в плане умозрительном очень сложное, оказывается эмоционально доступным тогда, когда мы проходим весь путь ("путь Ореста", точнее: для каждого из сидящих в зале — "мой" путь преодоления греха), прописанный музыкальной партитурой предельно лаконично и ясно. Все случайные побочные детали, затрудняющие постижение смысла, автором удалены. И как результат погружения в этот насыщенный, сверхплотный художественный язык музыкальной трагедии — катарсис, очищение, преображение человека»<sup>198</sup>.

Тем не менее, постановщики всегда стремились сократить «Орестею», начиная с премьерного исполнения. Когда опера была принята к постановке в Мариинском театре в 1894 году, комиссия театра и главный дирижер Эдуард Францевич Направник жестко настаивали на купюрах. Переписка по этому вопросу между Направником, Танеевым и директором театра Всеволодом Ждановым велась в течение почти двух лет — 1894 и 1895 годов. Изначально Танеев был против купюр, но затем по требованию дирекции театра и Направника подготовил сокращенный клавир оперы.

18 февраля 1894 года Танеев пишет Направнику:

«Сокращения в опере я сделал следующие. В конце первого действия выпускается значительная часть речитатива Клитемнестры (все, что относится к подробностям убийства Агамемнона) и фугато, которое пел хор, отвечая на ее слова. Во 2-й картине «Хоэфор» пропущены повторения, которые были в хоре

---

<sup>198</sup> Из личного письма автору работы.

перед дуэтом Ореста и Электры. В 3-й картине значительно сокращено все, что пел раб, извещающий о смерти Эгиста, уничтожено появление женского хора ранее выхода Клитемнестры, и сделаны небольшие сокращения в заключительной сцене этой картины (Орест и хор)<sup>199</sup>.

Руководству театра, тем не менее, и эти купюры показались недостаточными. Танеев пишет в своем дневнике: «На репет[иции] Направник сказал, что оперу в таком виде исполняют только пока я здесь — для моего удовольствия, что потом она поступит в собственность дирекции, которая в ней будет делать купюры, которые ей заблагорассудится. Я сказал, что, пока композитор жив, этого быть не должно»<sup>200</sup>.

В итоге, Танееву удалось добиться своего — Всеволожский поддержал композитора, но оперой дирижировал не Направник, а Крушевский, и в авторском варианте «Орестея» была показана только три раза. При четвертом исполнении, на котором Танеев не присутствовал, в опере были сделаны купюры, после чего Танеев потребовал либо вернуть спектакль в оригинальном виде, либо снять его с репертуара вовсе. Всеволожский, впрочем, на этот раз не пошел ему навстречу и дал еще четыре спектакля с купюрами, после чего «Орестея» уже не исполнялась вплоть до 1915 года.

«Следующие постановки состоялись уже после смерти композитора: осенью 1915 года «Орестея» вновь появилась на сцене Мариинского театра, а в сентябре 1917 года состоялась ее премьера на сцене театра Московского Совета рабочих депутатов. <...> В обоих случаях опера шла с купюрами» - пишет С. Савенко.

Уже во второй половине XX века — в 1963 году — «Орестея» была поставлена в Минске, в Большом театре оперы и балета Белорусской ССР — и опять с купюрами, после чего произведение надолго пропало из поля зрения музыкальных театров, хотя несколько раз звучало с концертной сцены. Так, знаковым для музыкальной жизни Москвы стало исполнение полной версии

---

<sup>199</sup> Чайковский П., Танеев С. Письма. Сост. и ред. Жданов В.. М.: Госкультпросветиздат, 1951, С. 432.

<sup>200</sup> Танеев С. Дневники. Книга первая. М.: Музыка, 1981. С. 131.



«Орестей» в Большом зале Московской консерватории 12 апреля 2001 года Российским Национальным Оркестром под управлением Михаила Плетнева.

Последняя, на момент написания работы, постановка «Орестей» состоялась в 2011 году (то есть уже после того, как Сокуров разработал свой режиссерский план) в Саратове. Саратовский академический театр оперы и балета представил оперу в рамках Двадцать четвертого Собиновского фестиваля. Однако без купюр и здесь не обошлось. «Избежать известного рода статичности удалось еще и благодаря грамотно сделанным купюрам в комментирующих (и тем самым тормозящих развитие действия) хоровых сценах»<sup>201</sup> — пишет пресса.

Возвращаясь к режиссерскому плану Александра Сокурова, мы отметим, что предлагаемые им купюры во многом совпали с теми, которые требовала комиссия Мариинского театра при первой постановке: «Первое действие необходимо уменьшить приблизительно на одну треть, что легко возможно сокращением монологов и окончанием первого акта — третьим явлением второй картины. Во втором акте сократить третью картину. Третий акт начать просто со второй картины»<sup>202</sup>. Однако, если комиссия рекомендовала удалить целые картины, невзирая на содержание либретто, то Сокуров делает более изящную, даже в чем-то филигранную редакцию, сокращая многие номера, но не целиком, а частично и стараясь не жертвовать содержательными моментами. Поэтому было бы несправедливо обвинять Сокурова в пренебрежении партитурой и невнимании к ней. Наоборот, как раз предложенные купюры свидетельствуют о тщательном знакомстве с музыкой. При этом, его редакция не совпадает со сделанной самим Танеевым (см. письмо к Направнику от 18 февраля 1894 года), поэтому можно говорить о нарушении воли композитора (против какого-либо самовольства постановщиков и театра Танеев очень энергично возражал в переписке, см. письмо Всеволожскому от 17 февраля 1895

---

<sup>201</sup> Гегиева Д. Саратовская «Орестея»: анахронизм или открытие? Интернет-публикация: [http://www.rostcons.ru/assets/studies/stud\\_168.html](http://www.rostcons.ru/assets/studies/stud_168.html) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

<sup>202</sup> Чайковский П., Танеев С. Письма. Сост. и ред. Жданов В.. М.: Госкультпросветиздат, 1951, С. 439.

года<sup>203</sup>).

Тем не менее, режиссерский план «Орестеи» оставляет впечатление очень тщательной и скрупулезной работы. Видно, что Сокуров проработал каждый эпизод с точки зрения количества исполнителей, возможных постановочных проблем и прочих практических аспектов. А концептуальные идеи накладывались постепенно, слой за слоем.

Наряду с концептуальными идеями Сокурова в «Орестее» очень заботило и соблюдение исторических деталей. Историзм Сокурова (который мы отмечали в связи с постановками Мусоргского) наглядно проявляется в следующей режиссерской заметке, относящейся к финалу «Орестеи»: *«Требуются консультации с историками по процедуре голосования ареопагитов — как выглядели урны и были ли какие-то особые отличия в одеждах ареопагитов»*. Надо полагать, многие современные оперные режиссеры, стремящиеся к самовыражению, даже не задумываются о подобных деталях или просто приносят их в жертву собственной концепции.

### **«Антигона» С. М. Слонимского в Капелле им. Глинки**

Постановка «Орестеи» не состоялась, но погружение в античную тематику не прошло для режиссера даром. Зная о том, что Сокуров работал над «Орестеей», композитор Сергей Слонимский, относящийся к режиссеру с огромным уважением, предложил ему принять участие в работе над концертной премьерой своей оперы-оратории «Антигона».

Это произведение было написано композитором в октябре-ноябре 2006 года на текст трагедии Софокла в русском переводе С. Шервинского и Н. Познякова. В основу мелодики «Антигоны» были положены греческие лады, как диатонические, так и хроматические, в том числе и с использованием четвертитоновости. Оркестр трактован камерно, тугтийное звучание достигается только в кульминационных моментах (прежде всего, в хоровых), а

---

<sup>203</sup> Там же. С. 438-439.

монодии сопровождаются одним инструментом. Как правило это либо духовые (фагот, гобой, флейта, валторна), либо арфа, звучание которой особенно выразительно и уместно в контексте древнегреческой трагедии.

Можно провести параллели между «Антигоной» Слонимского и ораториальными сочинениями И. Ф. Стравинского. Причем, не только «Царем Эдипом» и «Персефоной» (такое сравнение предлагает сам Слонимский<sup>204</sup>), но и поздними опусами — «Threni», «A Sermon, A Narrative, and a Prayer» и даже «Abraham and Isaac». С ними «Антигону» роднит именно трактовка оркестра — в частности, развернутые диалоги голоса и одного духового инструмента. Однако музыка Стравинского более суха, расчетлива и «колюча», тогда как у Слонимского мелодика в целом более мягкая и наполненная широким дыханием.

Премьерное и единственное представление «Антигоны» состоялось 12 июня 2008 года в Государственной Академической Капелле имени М. И. Глинки (Санкт-Петербург). Несмотря на то, что предполагалось лишь концертное исполнение, Сокуров смог найти немало интересных режиссерских решений. Приведем несколько примеров.

Опера открывается диалогом Антигоны и Исмены. Обе исполнительницы в этот момент находятся в ложе справа от сцены (если смотреть со стороны зала). Оркестр же размещен на сцене.

Во втором номере, озаглавленном «Битва», хор выходит на сцену постепенно, уже во время пения. И в кульминационный момент хористы поднимают ноты перед собой таким образом, что закрывают ими лица. А в конце номера на словах «Вакх и нами предводит!» певцы поднимают ноты еще выше, над головой (в дальнейшем этот прием будет использован еще несколько раз).

После оркестровой интерлюдии («Вакхическая песня») на авансцену выходит Креонт. И во время своего монолога он находится на авансцене. А

---

<sup>204</sup> Черноморская С. Новая античность Сергея Слонимского. Ораториальная опера «Антигона» // Музыкальная академия. 2008. № 3. С.110. В той же статье приводится достаточно подробный разбор произведения.

затем, перед диалогом с Антигоной, подходит к ложе, где все это время находилась Антигона.

Вместо традиционного статичного размещения певцов Сокуров выстраивает полноценные мизансцены и творчески осваивает сценическое пространство, внося тем самым элемент театрализации. Обладая минимумом средств (в отличие от традиционного оперного спектакля здесь не используются декорации, костюмы, свет — только перемещения исполнителей по сцене и актерские приемы), режиссер «оживляет» хор, создает выразительные характеристики персонажей и добивается их взаимодействия не только в музыке, но и в сценическом действии.

Для каждого номера, каждой сюжетной ситуации режиссер организует новую мизансцену: так, в одном из номеров Антигона, сидящая в ложе, ложится на перила, Креонт же встает на авансцене около ложи и, таким образом, нависает над Антигоной, подавляет ее; а диалог внутри хора режиссер решает, разделив хор на две группы и разместив их на противоположных сторонах сцены.

Для финала «Антигоны» режиссер придумал выразительный сценический прием: играя последние три такта, оркестр встает, подчеркивая кульминацию визуально.

### **«Покаяние» в Капелле им. Глинки**

Последний на момент написания работы сценический проект, к реализации которого Сокуров был привлечен как режиссер — выступление сводного японского хора с сюитой «Покаяние» в Капелле им. Глинки 23 июля 2013 года.

Автор «Покаяния» и дирижер — японский композитор Икэбэ Синъитиро. Тексты написаны Сэйити Моримура, создателем документального романа «Кухня дьявола» (1981-1983). В нем специализировавшийся на детективах писатель рассказал историю отряда 731, прежде старательно замалчивавшуюся.

Отряд 731 японской армии занимался разработкой бактериологического оружия и проводил эксперименты над пленными в период Второй мировой войны. Их заражали инфекциями, подвергали обморожению, отрезали без наркоза конечности, а в конце концов убивали в газовых камерах. Сам Моримура сравнивает действия отряда 731 с Освенцимом. И теперь писатель считает своей миссией и долгом совести ездить с собранным специально для этого хором коллективом по миру и исполнять сюиту, написанную Синъитиро в 1984 году на основе его книги. В хор (набиравшийся из добровольцев-любителей и до сих пор открытый для новых участников) входят представители всех префектур Японии. Получается олицетворение всего народа Японии.

Сокуров, которому японская тематика очень близка, с готовностью откликнулся на предложение Хироко Кодзимы, переводчицы труппы, помочь в адаптации мероприятия к помещению Капеллы<sup>205</sup> (с Хироко режиссер дружен еще со времен работы над японской трилогией). Режиссер предложил организовать видеопроекции, которые должны были компенсировать статичность хора и усилить впечатление от музыки. В первом отделении (во время исполнения народных японских песен) в вертикальном проеме между двумя люстрами на стене за сценой демонстрировались произведения классического японского изобразительного искусства, а звучание сюиты «Покаяние» во втором отделении сопровождалось кадрами японской хроники Второй мировой войны.

Помимо этого у режиссера было немало идей и сценического плана. В частности, Сокуров предлагал хористам постепенно выходить уже после начала звучания музыки (как в «Антигоне»), а в одном из номеров — сесть на ступеньки станка. Однако, японский коллектив отказался воплощать эти задумки: выход на сцену воспринимался участниками хора как самостоятельный ритуал, а сидеть во время исполнения музыки им казалось неприличным. Аналогичным образом получилось и с остальными указаниями

---

<sup>205</sup> В Москве тот же коллектив выступил 21 июля 2013 года. В Большом зале консерватории режиссерскую поддержку оказал мультипликатор Юрий Норштейн.

режиссера: исполнители их с почтением выслушивали и мягко, но уверенно отклоняли.

Александр Сокуров остался недоволен мероприятием и покинул зал, не выйдя на поклонны. Фактически, его участие оказалось ограничено видеопроекциями. Поведение же хора на сцене противоречило принципам Сокурова, демонстрируемым в «Моцарте и Сальери. Реквием» и «Антигоне». Режиссер хочет, чтобы хористы вели себя естественно, выражали эмоции мимикой и жестами, а не только пели ноты. Статичность вообще чужда театральному мышлению Сокурова. Так, на вопрос о том, собирался ли он сделать хор в «Орестее» статичным или динамичным, Сокуров ответил однозначно и уверенно: хор должен быть динамичным, «живым».<sup>206</sup>

Сокуров не пытается дистанцироваться от эпохи, не стремится превратить действие и персонажей в череду застывших мраморных изваяний. Впрочем, нет у него и прямолинейного, «кондового» реализма. Говоря обобщенно, оперная режиссура Сокурова отличается умеренностью во всем. Он никогда не впадает в крайности: не подстраивает весь спектакль под некую «глобальную» концепцию, но одновременно и не пытается делать «реакционную» постановку, эксплуатирующую годами накопленные штампы. Сокурова не интересует музейное реставраторство, но вместе с тем он и не стремится к новаторству ради новаторства. Главная его цель — представить зрителю *музыку*, но в максимально органичной театральной форме — впрочем, достаточно самостоятельной, не являющейся чем-то формальным, лишенным собственной выразительности.

Впрочем, судить о театральном стиле Сокурова и делать какие-то обобщения мы пока можем лишь с определенной долей условности — ведь процент нереализованных замыслов гораздо выше, чем процент того, что дошло до сцены. И даже то, что дошло, по дороге потеряло очень многое. Поэтому будем надеяться, что это только начало творчества Сокурова в области музыкального театра. По словам режиссера, ему поступает много интересных

---

<sup>206</sup> Из личных бесед с автором работы.

предложений из западных театров. И если он примет какие-то них — не исключено, что под влиянием более благоприятных внешних условий, а также новой творческой среды его театральный стиль изменится. Хотя вряд ли можно сомневаться в том, что общие принципы останутся теми же: в этом плане Сокуров очень устойчив и не подвержен внешнему влиянию, ведь все принципы являются отражением и результатом его восприятия музыки, отношения к режиссуре и искусству вообще.

Что же касается тех театральных проектов (реализованных и нет), о которых шла речь выше, изучение их позволяет нам не только иначе взглянуть на конкретные произведения, узнать новые, интереснейшие, варианты их сценического воплощения, но и лучше понять кинематографическое творчество Сокурова. И, конечно, глубже проникнуть в музыкальный мир режиссера.

## Глава IV. Образы музыкантов в творчестве Сокурова

Говоря о роли музыки в творчестве того или иного режиссера, мы, как правило, рассматриваем музыкальное сопровождение фильмов, реже — фильмы-оперы или работу на театральной сцене. Но почти никогда нам не приходится говорить о документальных фильмах, рассказывающих про музыкантов. Известные режиссеры, имеющие возможность создавать крупные игровые проекты, нечасто размениваются на биографическую документалистику. Тем более о музыкантах — ведь такие фильмы требуют погружения в совершенно чуждую большинству режиссеров специфику. Пожалуй, самое известное исключение из этого правила — кинотетралогия «Четыре американских композитора», созданная современным британским классиком Питером Гринуэем в 1983 году (в кадр Гринуэя попали Джон Кейдж, Филип Гласс, Мередит Монк и Роберт Эшли).

Однако если для британского новатора эта работа стала единичным экспериментом (пусть и разросшимся до целого цикла), то для Александра Сокурова жанр неигровой ленты о музыкантах оказался одним из постоянных направлений его творчества. В фильмографии Сокурова мы видим целый ряд документальных лент, посвященных известным музыкантам. Причем, это могут быть как фигуры, лично познакомиться с которыми Сокурову не довелось, так и современники режиссера, ставшие частью не только его творчества, но и жизни.

Сокуров всегда стремился к общению с композиторами, дирижерами, инструменталистами, певцами. В разные годы он дружил с Мстиславом Ростроповичем, Галиной Вишневской, Юрием Темиркановым, Сергеем Слонимским, Линой Мктрчян, Еленой Камбуровой (не говоря уже о композиторе Андрее Сигле, который стал ключевым соратником Сокурова в последние 12 лет). Менее близким, но тоже равнодушным было общение с Альфредом Шнитке и Валерием Гергиевым. И все эти контакты не прошли бесследно для творчества Сокурова. С кем-то из них режиссера связывают



совместные проекты, с кем-то, наоборот, сотрудничества не получилось, но первоначальные идеи получили неожиданное развитие; наконец, некоторые друзья-музыканты Сокурова стали героями его фильмов.

Впрочем, первым музыкантом, попавшим в кадр режиссеру, был не его друг, но человек, бесконечно важный для Сокурова и духовно ему близкий — Дмитрий Шостакович.

## **Дмитрий Шостакович**

Символично, что именно Шостакович стал героем первой картины Сокурова, сделанной на Ленинградской студии документальных фильмов (ЛСДФ). Она называется «Альтовая соната. Дмитрий Шостакович». Судьба у этой ленты оказалась не менее драматичной, чем у таких произведений Шостаковича, как «Леди Макбет Мценского уезда» или «Светлый ручей».

О старте проекта рассказывает Владилен Кузин, занимавший тогда должность директора ЛСДФ:

*«Один из наших старейших и маститых драматургов Борис Добродеев давно предлагал студии сделать фильм о Дмитрие Шостаковиче. Однако Госкино СССР, от которого все зависело, долго не давало разрешения на такую тему: несмотря на все свои награды и регалии, Шостакович властям не был угоден никогда. Все же Добродеев, как человек влиятельный и многоопытный, смог наконец эту тему в Госкино пробить. Встал вопрос о режиссере. Право выбирать было за Добродеевым, который предложил Семена Арановича. Аранович согласился»<sup>207</sup>.*

Аранович же сказал, что будет работать вместе с молодым режиссером Александром Сокуровым. Так в проект вошел Сокуров. О том, как они с Арановичем разграничивали свои функции, Сокуров говорит:

*«Я занимался пластикой и изображением, а Семен Давидович занимался документами и тому подобным. Хотя мы ездили в командировки вместе, но его*

---

<sup>207</sup> Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 65.

*пространство ограничивалось собственно документами, пластикой занимался только я, а отбором музыки занимались мы вместе. Он начал работать над этой картиной раньше, а я вошел в его группу уже потом, когда литературный сценарий уже был написан (хотя это неприципиально для документальной картины). Мы работали очень плодотворно, он слушал, не возражал (хотя я был почти вдвое моложе его)»<sup>208</sup>.*

Таким образом, фильм как художественное кинематографическое произведение делал все-таки Сокуров. Потому что монтаж, выстраивание взаимоотношений между различными визуальными фрагментами, а также между визуальным рядом и музыкой — это принципиально важно для «Альтовой сонаты».

Когда фильм был закончен и показан на студии, начались проблемы. Мало того, что в Госкино СССР почувствовали совсем не советскую интонацию «Альтовой сонаты», так еще и вмешалась политика: в этот год — 1981-й — из зарубежных гастролей не вернулся Максим Шостакович. И руководство студии сразу вызвали в Ленинградский обком. О дальнейших событиях рассказывает Александр Сокуров:

*«Картина не была принята ни одной из инстанций, ее признали антисоветской и постановили сделать выемку и смыть пленку. Негатив был в основном уничтожен, но позитивную копию удалось спасти. За несколько часов до выемки, о которой меня предупредили, я разрезал девять бобин на маленькие фрагменты по 60-70 метров, завернул в газету и бегал по трем туалетам, и у меня ноги дрожали не от страха за себя, а от боязни за картину — если придет уборщица и начнет убирать, будет проблема. Когда я увидел, что уборщица идет, то попросил ее не убирать, и она ушла. И так там пролежала эта пленка весь вечер. Ночь я провел на студии и рано-рано утром собрал куски эти, стал считать и одного куска не нашел, обежал туалеты опять, потом*

---

<sup>208</sup> Цит. по Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика-XXI, 2011. С. 133.

*нашел... И дальше была проблема с тем, как вынести со студии. Но как-то вынесли...»<sup>209</sup>.*

Так фильм удалось спасти. Но надо было спасти еще и студию, а также Владилена Кузина, который пытался сделать для фильма все, что мог. К тому же, деньги на фильм были выделены, и за них необходимо было отчитываться, равно как и за выполнение плана. И тогда Сокуров в кратчайшие сроки сделал новый 20-минутный фильм «для отвода глаз». Однако и он не вполне устроил начальство. И только третий вариант был принят руководством, после чего лег на полку. Сокуров никогда об этих двух «вынужденных» картинах не говорил и не включал их в список своих работ.

*«Для меня это как кинематографическое произведение не интересно. И я не вспоминаю об этом и не думаю об этом. Для меня это важно как факт, что удалось справиться с силами и сделать так, чтобы не разогнали вообще эту студию и не уничтожили ее. Всё! И мне даже возвращаться мыслями в тот период по-прежнему грустно, потому что это было такое насилие, такая демонстрация неравенства возможностей — моих как гражданина и их... Хотя я не считаю, что я проиграл. Я сохранил картину и в конце концов я сижу напротив вас еще живой»<sup>210</sup>.*

Первое упоминание о существовании двух дополнительных фильмов Сокурова о Шостаковиче появилось в сборнике «Сокуров» издательства «Сеанс» в 1994 году. Однако, эта публикация, построенная на прямой речи Владилена Кузина и главного редактора ЛСДФ Галины Позняковой, не дает точного представления о существующих фильмах Сокурова о Шостаковиче. Что это – иные монтажные версии «Альтовой сонаты» или полностью новые произведения? Удивительно, что за 20 лет, прошедших с момента выхода сборника, никто из исследователей не задался этим вопросом и не внес (или же не смог внести) ясности в ситуацию. Пришло время ликвидировать этот пробел в изучении творчества как Сокурова, так и Шостаковича.

---

<sup>209</sup> Там же.

<sup>210</sup> Из личной беседы с автором работы.

Итак, помимо «Альтовой сонаты» (первой авторской версии) Сокуровым было создано вопреки собственному желанию еще два фильма о Шостаковиче. Один из них длится 20 минут и называется «Композитор Шостакович», другой — 55 минут (название — «Дмитрий Шостакович»). В титрах 20-минутной версии режиссером значится только А. Сокуров, в титрах 55-минутной картины — Аранович и Сокуров (но фактически Аранович не принимал участия в ее монтаже). В архиве студии оба фильма хранятся под псевдонимами. Это условие Александра Сокурова. По этой причине найти их без согласия режиссера практически невозможно.

По просьбе автора настоящей работы, благодаря согласию Александра Сокурова и содействию его секретаря Маргариты Афониной оба неизвестных фильма были найдены и оцифрованы. Пришло время их изучить и оценить не столько как кинематографические произведения, поскольку их нельзя считать в полной мере авторским высказыванием, сколько как важные историко-культурные документы, которые, будучи одними из первых советских фильмов про Шостаковича (наряду с «Альтовой сонатой»), помогут нам понять, как воспринималась властью личность Шостаковича в первые годы после его смерти и чем «Альтовая соната» так разозлила партийное руководство. Кроме того, наличие этого описания гарантирует их сохранность для истории кинематографа и музыки. Но, разумеется, необходимо учитывать, что режиссер не готов их публиковать.

#### *«Альтовая соната. Дмитрий Шостакович»*

Авторская версия фильма о Шостаковиче — первый полнометражный документальный кинопортрет великого композитора (по крайней мере, в Советском Союзе). Смелость и новаторство этого портрета очевидны: Сокуров показывает Шостаковича как трагическую фигуру. Болезнь, смерть, непонимание, тяготы жизни, неудачи — эти темы доминируют в повествовании. При этом, режиссер говорит и о триумфах Шостаковича, о высочайших оценках, которые давали его творчеству Глазунов, Соллертинский, Шебалин. Не умалчивается и получение Ленинской премии. Но в отношении всех этих

моментов Сокуров смог найти удивительно точную, мудрую интонацию (хотя на момент съемок картины ему еще не было и тридцати лет). Все те штампы, которые пыталась привязать госпропаганда к Шостаковичу, все те маски, которые пытались на него приклеить («Шостакович-лауреат», «Шостакович-борец», «Шостакович-народный композитор») Сокуров снимает — и даже не собственными закадровыми комментариями, а кинематографическими и музыкальными средствами: удачно найденной видеохроникой, выразительными фотографиями, неожиданным монтажом, красноречивой музыкой.

Имя Сокурова значится в титрах фильма лишь на втором месте, после имени Семена Арановича. Да и сценарий написал не Сокуров. Однако стиль Сокурова чувствуется сразу: узнаваемый закадровый голос, свобода и оригинальность в подборе и монтаже хроники, но главное — яркость и своеобразие музыкальной концепции убедительно свидетельствуют о том, что «партию первой скрипки» играл здесь именно он.

Приведем слова Александры Тучинской, долгие годы — ближайшего соратника Сокурова:

«Фильм о гениальном композиторе Дмитрие Шостаковиче начал снимать кинорежиссер Семен Аранович. Сокуров был сначала привлечен к работе по монтажу фото и кинохроникального материала для картины. Но именно он стал разрабатывать структуру всей композиции фильма и определил его эмоциональный строй»<sup>211</sup>. По словам Сокурова, Аранович постепенно удалялся от работы и, в конце концов, «оставил» фильм целиком на Сокурове<sup>212</sup>. Исходя из всего вышесказанного, мы будем рассматривать режиссерские решения «Альтовой сонаты» именно как плод творчества Сокурова.

Центральным музыкальным образом стала Соната для альты op. 147 — последнее произведение Дмитрия Шостаковича. Она же и дала название всей картине.

Фильм открывается загадочными кадрами: на черном фоне пятно света

---

<sup>211</sup> Интернет-источник: [http://sokurov.spb.ru/isle\\_ru/isle\\_doc.html](http://sokurov.spb.ru/isle_ru/isle_doc.html) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

<sup>212</sup> Из личных бесед с автором работы.

расплывается, раздувается и затем опять схлопывается.



Этот видеоряд сопровождают несколько звуков альта, поначалу кажущихся жужжанием комара или маленькой мухи. Происхождение звуков не совсем ясно: в Сонате для альта точно таких мест нет, хотя не исключено, что Сокуров звукорежиссерскими методами вычленил эти звуки из записи (например, из сольной коды первой части) и переработал их. Однако, в любом случае, тембр альта угадывается — и это предвосхищает звучание собственно ор. 147.

Но прежде после абстрактного вступления, на титрах, звучит совсем другой музыкальный материал: песня «Родина слышит» в исполнении Жени Таланова и Государственного хора русской песни п/у А. Свешникова (1951). Этот номер (он исполняется целиком) выглядит резким контрастом и к нервным «атональным» звукам вступления, и к следующему за песней фрагменту Сонаты для альта. А слова песни воспринимаются неоднозначно в контексте отношений Шостаковича с государством<sup>213</sup>.

Первый кадр после титров — детская фотография Шостаковича, спящего на коленях у матери.

---

<sup>213</sup> Приводим текст песни (стихи Е. Долматовского):

*Родина слышит, Родина знает, / Где в облаках её сын пролетает. / С дружеской лаской, нежной любовью /  
Алыми звёздами башен московских, / Башен кремлёвских, смотрит она за тобою, / Смотрит она за тобою. /  
Родина слышит, Родина знает, / Как нелегко её сын побеждает, / Но не сдаётся, правый и смелый! / Всею  
судьбою своей ты утверждаешь, / Ты защищаешь мира великое дело, / Мира великое дело! / Родина слышит,  
Родина знает, / Что её сын на дороге встречает, / Как ты сквозь тучи путь пробиваешь. / Сколько бы чёрная  
буря ни злилась, / Что б ни случилось, будь непреклонным, товарищ, / Будь непреклонным, товарищ!*



Но вместо детских сочинений Шостаковича, которые были бы здесь вполне логичны, мы слышим фрагмент из третьей части Сонаты для альты (начиная с такта 13). В контексте траурной поступи музыки фотография выглядит трагично, по-экспрессионистски изломанно. После фотографии демонстрируются кадры дачи композитора, где он умер, и начинается закадровый рассказ Сокурова: «Это лето было последним в жизни композитора». Музыка сонаты звучит до такта 27. Затем повествование переходит к опере «Нос», восстановленной на советской сцене незадолго до смерти композитора: Сокуров показывает телевизор, по которому идет трансляция постановки. Звучит Восьмая картина, ц. 399 (до ц. 400).

И затем снова возвращается альтовая соната. Но только теперь третья часть начинается с девятого такта (а не с 13-го, как в первом проведении) и звучит довольно долго, вплоть до такта 57. На экране в это время — семейные фотографии Шостаковича, хроника Петрограда начала XX века. Сокуров рассказывает о детстве композитора, упоминает болезнь туберкулезом. Несмотря на эту деталь, повествование само по себе нейтральное. Однако музыка окрашивает его в мрачные тона.

Итак, окинем общим взглядом весь прошедший музыкальный ряд.

*Разрозненные звуки альты — песня «Родина слышит» — Соната для альты (III*

*часть, такты 13-27) — Опера «Нос» (ц. 399) — Соната для альты (III часть, такты 9-57).*

Хорошо видно, что получается рондообразная структура с ярко контрастными эпизодами. Причем, рефрен (звучание альты) «прорастает» — от нескольких звуков до большого фрагмента из сонаты.

Используя совершенно разноплановые музыкальные фрагменты (гротескный «Нос», относящийся к раннему периоду творчества Шостаковича, популярную песню, соответствующую официальному советскому образу Шостаковича, наконец, позднее и глубоко интимное трагическое произведение), Сокуров создает ощущение многогранности творчества и личности Шостаковича. Не показать постепенное созревание и расцвет гения, не последовательно отобразить творческую эволюцию, но сразу нарисовать яркий и противоречивый образ — вот что в данном случае нужно режиссеру. И музыка Шостаковича здесь является главным инструментом.

Показательно, что рондообразная структура, воплощенная в первых 8 минутах, будет спроецирована и на весь 67-минутный фильм. Роль рефрена в повествовании выполняет рассказ о последних днях жизни Шостаковича, сопровождаемый фрагментами Сонаты для альты, а роль эпизодов — рассказ об этапах биографии композитора. Такие фрагменты будут сопровождаться упоминаемыми музыкальными произведениями, например, рассказ о триумфе Первой симфонии — финалом этого опуса. Вместе с тем, далеко не всегда сочетание музыкального ряда с визуальным иллюстративно (и наоборот) — зачастую оно совершенно контрастно. Музыка здесь несет особый смысл и становится для Сокурова (как в свое время и для самого Шостаковича) «эзоповым языком».

Так, например, Сокуров накладывает на сцену парада (с танцами, размахиванием флагов, вожжами на трибуне Мавзолея и прочими атрибутами советских массовых действий) музыку «эпизода расстрела» из второй части Симфонии №11.

Причем, начало эпизода выглядит совершенно безобидно: кадры парада



сопровожаются «Песней о встречном» («Нас утро встречает прохладой»<sup>214</sup>). Затем картины празднества резко прерываются кадрами революции, взятыми из фильма «Октябрь» С. Эйзенштейна и Г. Александрова. И здесь уже звучит Симфония №11. А дальше Сокуров опять возвращает парад, но музыка «эпизода расстрела» продолжает звучать. Причем кульминация приходится на кадры, где вожди на трибуне самодовольно аплодируют.

Обратный пример (с внешне оптимистичной музыкой и пугающим видеорядом) мы видим во время звучания второй части Симфонии №1. На экрана в это время чередуются кадры с ухмыляющимся Сталиным, девушкой, кричащей в неистовом, исступленном восторге, и танцующими людьми<sup>215</sup>.



Закадровый голос: «Как истинный художник, он чутко чувствовал свое время. Он неизбежно выражал в музыке не только свое, личное. В познании окружающего мира мужал и набирал силу его талант». Сценарий «Альтовой сонаты» был написан еще до того, как Сокуров взялся за этот проект. Очевидно, что Сокуров не мог бы написать такие строки. Однако накладывая их на эти кадры и музыку, режиссер вкладывает совсем иное содержание в абсолютно безобидный текст: Шостакович действительно выражал не только личное, он действительно чутко чувствовал свое время.

Еще один поразительный пример — сочетание сельской хроники и фрагмента из «Леди Макбет Мценского уезда» (сцена свадьбы Катерины и

<sup>214</sup> Приводим текст. Автор стихов — Б. Корнилов (1932):

*Нас утро встречает прохладой, / Нас ветром встречает река. / Кудрявая, что ж ты не рада / Веселому пенью гудка? / Не спи, вставай, кудрявая! / В цехах звеня, / Страна встает со славою / На встречу дня.*

<sup>215</sup> Здесь необходимо вспомнить фильм «И ничего больше», где Сокуровым будет развит мотив танца во время трагических исторических событий.

Сергея, хор «Горько!» и соло священника «Кто краше солнца в небе»). Об этой опере в «Альтовой сонате» не говорится ни слова — иначе пришлось бы рассказывать историю произведения, что для первого крупного документального фильма о «советском композиторе №1» было совершенно невозможно. Однако музыка звучит, и в сочетании с кадрами из деревни производит опять-таки совершенно «не-советское» впечатление — даже если не знать сюжетный контекст этого музыкального номера.

Все эти примеры можно сравнить с некоторыми симфониями Шостаковича. «<...>Что происходит в Пятой симфонии, ясно, по-моему, каждому. Это ликование из-под палки, как в «Борисе Годунове<...>» — говорит композитор<sup>216</sup>. И. Степанова пишет о кульминации второй части Четвертой симфонии Шостаковича: «Вот гениальный образец массового ажиотажа, «мажорной агрессии». «Тутти власти» (Г. Гачев) через «глас народа»»<sup>217</sup>.

Сокуров, впрочем, избегает открыто полемических приемов: зачастую он как будто оставляет свое мнение при себе и предлагает зрителю самому составить впечатление на основе представленных документов. Вот идет речь о премьерном показе оперы «Нос» перед рабочей аудиторией. Сокуров зачитывает стенограмму обсуждения<sup>218</sup> — мнения и вопросы слушателей, ответы Шостаковича и участвовавшего в обсуждении Соллертинского. Режиссер никак не комментирует эту дискуссию, но по едва уловимым интонациям в его голосе становится понятно, на чьей он стороне — тех, кто говорил, что опера будет непонятна простым людям, которые пришли на спектакль за красивыми мелодиями, или Шостаковича, возражавшего, что искусство — это не сладкий лимонад летом, оно требует от зрителя труд. Как мы знаем, самому Сокурову эта идея будет очень близка.

В «Альтовой сонате» пока еще нет контрапунктических наслоений двух

---

<sup>216</sup> Testimony. The memoirs of Dmitry Shostakovich as related to and edited by Solomon Volcov. New York, 1995. Цит. по Степанова И. В. К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются... М.: Фортуна ЭЛ, 2007. С. 246.

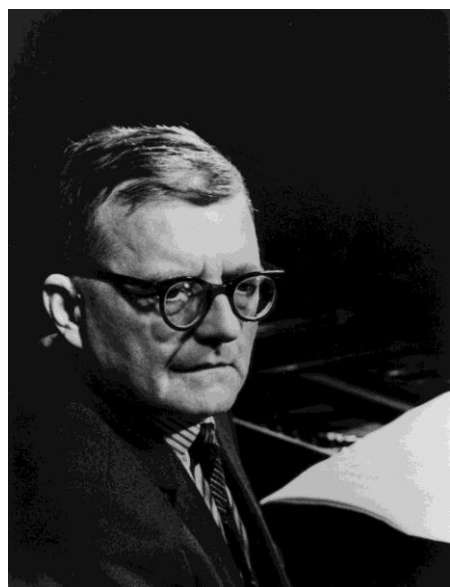
<sup>217</sup> Степанова И. В. К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются... М.: Фортуна ЭЛ, 2007. С. 247.

<sup>218</sup> Как это похоже на опубликованные стенограммы обсуждений, которые велись на Ленфильме в отношении «И ничего больше» и «Скорбного бесчувствия» Сокурова! См. здесь: Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994.

музыкальных тем, что будет характерно для более поздних фильмов периода «музыкальной мозаики» (например, «Жертва вечерняя»). Однако налицо другие признаки индивидуальной музыкальной кинодраматургии, которые мы отмечали в первой главе, говоря о фильмах Сокурова 1980-х годов: максимально острые контрасты между соседними музыкальными темами, частые смены тем (что в целом создает ощущение мозаичности), сложные полифонические отношения музыки с видеорядом и закадровым повествованием.

Вполне логична параллель между структурой фильма и самой музыкой Шостаковича: полифонизм, острейшие контрасты, сочетание предельно субъективного начала и, наоборот, картин целой эпохи, иносказательности и открытого призыва — всё это есть и там, и там. Вряд ли Сокуров, создавая «Альтовую сонату», сознательно заимствовал принципы Шостаковича и «перерабатывал» их в кинематографическую форму. Скорее, можно говорить о влиянии музыки великого композитора на режиссерское мышление Сокурова. И даже больше: *о родственности их творчества и личности.*

Разумеется, было бы большой натяжкой утверждать, что Сокуров — это Шостакович в кино. Творчество этих двух художников слишком многосоставно, многоаспектно. И неизбежно мы найдем идеи, приемы, детали, свойственные для одного и несвойственные для другого. То же самое можно сказать и в отношении сравнения двух личностей. Да и можно ли сравнивать характеры людей, сформировавшихся в совершенно разные эпохи, в столь разных условиях (исторических, бытовых, профессиональных)? Но можно обозначить те черты личности, которые их роднят. Посмотрим на несколько фотографий Шостаковича и Сокурова разных лет.



На большинстве фотографий Сокуров и Шостакович серьезные, сосредоточены, погружены в себя. Взгляд тяжел, порой трагичен. Они очень редко улыбаются, и даже в снимках времен их молодости они никогда не позируют с расчетом на внешний эффект, не красуются. Очень сложно найти фотографии, где Сокуров и Шостакович от души смеялись бы.

Эта серьезность, философский взгляд на вещи, отсутствие внешнего, наносного, поверхностного, характерны и для их творчества. В поздних произведениях Шостаковича редко встретишь беззаботный искрометный юмор, не отягощенный сакразмом, гротеском, скрытым трагизмом. Так и у Сокурова в фильмах — если и встречается, то не смех, но усмешка; не беззаботность творца, но беспечность персонажей, на которую режиссер смотрит со скепсисом

или снисходительностью (вспомним «Скорбное бесчувствие» и «Жертву вечернюю»).

Показательно и отношение к любовной теме в творчестве обоих художников. «Тема любви никогда не считалась ведущей в творчестве Шостаковича. Доказывать это вряд ли надо. Даже в тех случаях, когда программа или тема его сочинения требовали яркой лирической эмоции, чувственности, он сплошь и рядом не просто избегал их, но предлагал взамен нечто совсем чуждое, подчас откровенно не соответствующее теме»<sup>219</sup> — пишет И. Степанова. Пожалуй, главное исключение — «Леди Макбет Мценского уезда». Очень похожая ситуация и у Сокурова. За исключением картины «Спаси и сохрани», в которой тема любовной страсти звучит в полный голос, а также «Фауста», где есть одна по-настоящему чувственная сцена (хотя в целом лирическая линия — далеко не главная), Сокуров обходит эти вопросы стороной. В «Одиноким голосе человека» тема мужского бессилия главного героя поднята настолько деликатно и даже иносказательно, что не зная оригинального рассказа Платонова, сложно понять, о чем идет речь. В «Отце и сыне» отношения между Сыном и его девушкой не раскрываются вовсе, а сама эта линия лишь затронута по касательной: любовь родственная, между Отцом и Сыном, Сокурову куда важнее и интереснее. В фильме «Мать и сын» какие-либо персонажи кроме Матери и Сына вовсе отсутствуют<sup>220</sup>.

Параллели между Шостаковичем и Сокуровым можно продолжать и дальше: это сложные отношения с властью, непонимание наиболее дорогих сердцу автора произведений широкой публикой, постоянная критика за сложность художественного языка и нежелание потакать массовым вкусам, но вместе с тем — прижизненное признание, гигантский авторитет у профессионального сообщества (и одновременно зависть коллег)... Здесь,

---

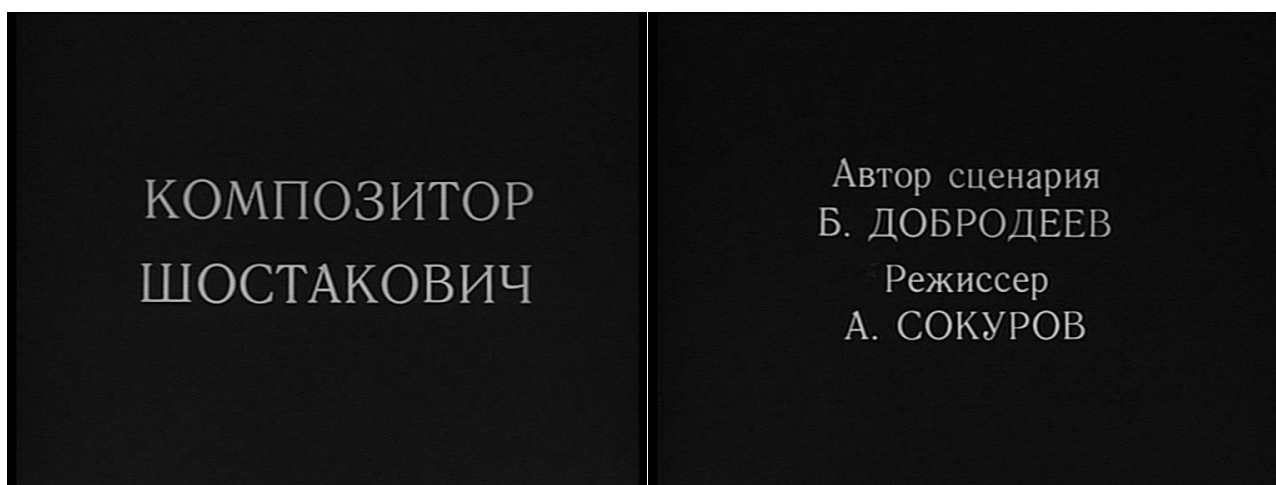
<sup>219</sup> Степанова И. В. К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются... М.: Фортуна ЭЛ, 2007. С. 158.

<sup>220</sup> Сравним это с другим другим выдающимся представителем авторского кинематографа — Ларсом фон Триером. Тема любви, отношений между мужчиной и женщиной звучит почти в каждом его фильме, хотя и не всегда на первом плане. Что же касается эротизма, то Триер никогда его не избегал, а его новейшая работа - «Нимфоманка» - целиком посвящена сексуальному аспекту отношений. То же самое справедливо и для Питера Гринуэя. Список можно продолжать. Пример Сокурова в кинематографе – скорее, исключение.

конечно, множество нюансов, тонких граней, поэтому эта тема заслуживает отдельного изучения. Нам же важно прежде всего то, что, скорее всего, именно ощущение душевной родственности, близости взглядов, идей, творческих принципов позволило Сокурову создать удивительно объемный, выразительный, психологически точный портрет Шостаковича, хотя работал он в условиях нехватки достоверной разносторонней информации. И тем не менее, тот образ Шостаковича, который создал Сокуров в своем фильме, ничуть не устарел и сегодня, когда мы не испытываем недостатка ни в документальных свидетельствах о Шостаковиче (даже самого личного плана), ни в трактовках его творчества и мировоззрения.

Каков же он — Шостакович Сокурова? Попробуем ответить на этот вопрос, но прежде необходимо рассмотреть и два других фильма о Шостаковиче, последовавших после «Альтовой сонаты» — «Композитор Шостакович» и «Дмитрий Шостакович». Несмотря на их вынужденную конъюнктурность и отсутствие задачи показать истинное лицо композитора (скорее, наоборот, спрятать его!), они все же добавляют некоторые выразительные штрихи к портрету Шостаковича, созданному в «Альтовой сонате».

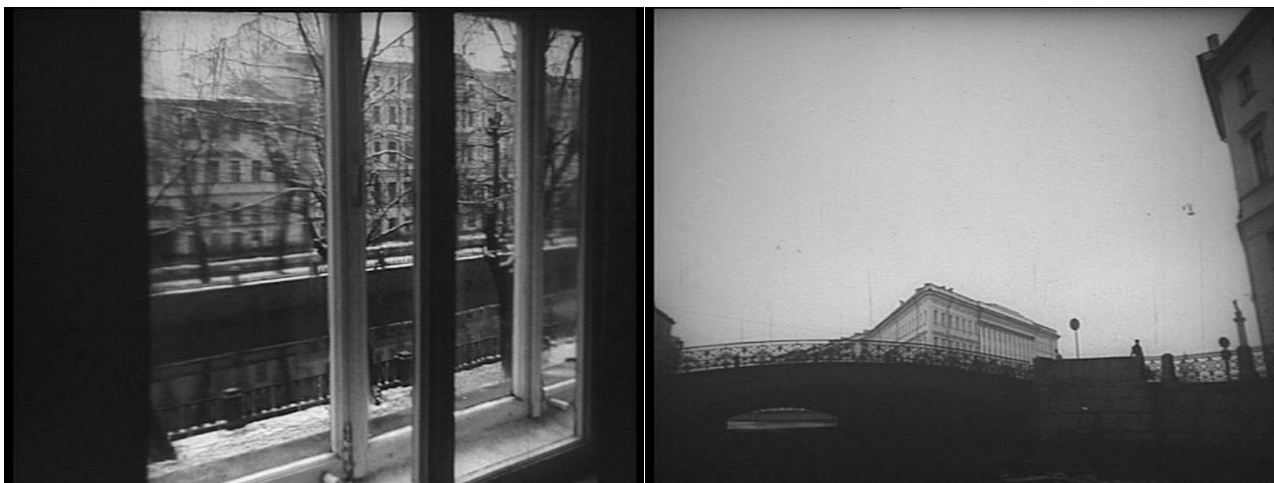
### *«Композитор Шостакович»*



20-минутный фильм о Шостаковиче, созданный Сокуровым для спасения

студии, почти целиком состоит из видеоматериалов, не использовавшихся в «Альтовой сонате». Для фильма были произведены досъемки, в том числе съемочная группа Сокурова запечатлела дирижерское выступление Кшиштофа Пендерецкого в Ленинградской филармонии в 1981 году, исполнившего Симфонию №14 Шостаковича. Это уникальные кадры, которые нигде не публиковались.

Центральной темой 20-минутного фильма стал Ленинград и связь композитора с родным городом: с кадров Ленинграда фильм начинается, ими же и заканчивается. На эти кадры накладывается музыка «Вальса-скерцо» из Балетной сюиты №1 (1949)<sup>221</sup>.



На экране появляется портрет Мити Шостаковича кисти Кустодиева, далее — фотография Шостаковича уже в зрелом возрасте, сидящего под этим портретом. Крупный план на руках композитора (прием, на котором выстроена вся «Соната для Гитлера» — фильм, непосредственно предшествовавший «Альтовой сонате»).

---

<sup>221</sup> Известный также в фортепианной версии как «Вальс-шутка» из цикла «Танцы кукол» (1952).



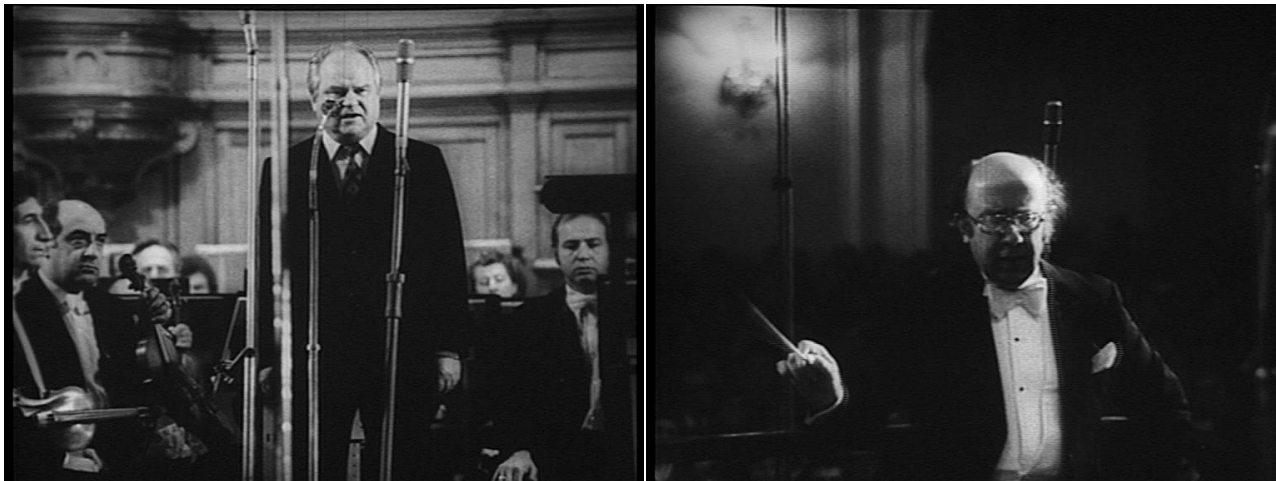
Бегло рассказывается о детстве композитора, его поступлении в консерваторию, окончании и премьере Первой симфонии. Звучат фрагменты из Первой, затем — Двенадцатой симфонии (говорится о посвящении ее Ленину). Развивается тема Ленинграда в творчестве и жизни Шостаковича. Далее — кадры с Мравинским, дирижирующим финалом Пятой симфонии, после чего — переход к теме блокады Ленинграда (звучит, разумеется, тема нашествия из Седьмой симфонии). На экране — военная хроника, кадры из блокадного города.

Далее речь идет о международном признании Шостаковича, о его наградах и премиях. Пафосный дикторский текст сопровождается романсом из кинофильма «Овод», что способствует созданию «советской» интонации повествования. Весьма чужеродной, но, тем не менее, куда более интересной с точки зрения самого материала выглядит запись исполнения молодым Шостаковичем финала своего Первого концерта для фортепиано с оркестром (тот же фрагмент фигурировал и в «Альтовой сонате», но там он был гораздо органичнее встроен в повествовательную линию).

Но самое интересное — в конце фильма. Закадровый голос сообщает о праздновании 75-летнего юбилея Шостаковича. Идут кадры из Большого зала консерватории, Тихон Хренников произносит торжественную речь о Шостаковиче («Слава русскому народу, который дал миру великого композитора!»). И вдруг на последние слова Хренникова наслаивается звучание



Четвертой симфонии (с самого начала первой части) в исполнении Геннадия Рождественского. Это создает тот острый контраст, который мы неоднократно отмечали в «Альтовой сонате».



Четвертую симфонию сменяет фрагмент из Второго скрипичного концерта в исполнении Давида Ойстраха (скрипка) и Юрия Темирканова, дирижирующего оркестром. Это съемки, сделанные самим Сокуровым. Интересно, что Сокуров фокусируется не на солисте (как в известной видеозаписи премьеры этого произведения, где солирует Ойстрах, за дирижерским пультом — Кирилл Кондрашин), а на дирижере<sup>222</sup>.

Вслед за скрипичным концертом идет третий музыкальный фрагмент: последняя часть Четырнадцатой симфонии в исполнении Кшиштофа Пендерецкого. В кадре — только сам дирижер. Сокурову великолепно удалось передать его экспрессию, пластику рук.

---

<sup>222</sup> Здесь стоит вспомнить, что 27 лет спустя Сокуров создаст фильм «Репетиция. Юрий Темирканов», полностью посвященный дирижерской работе этого музыканта. Подробнее о фильме будет рассказано далее.



Но не только визуальные задачи стояли перед режиссером. Финал Четырнадцатой симфонии становится кульминацией, квинтэссенцией трагизма. И здесь уже это говорится не иносказательно, а прямо — даже в самом тексте. *Всевластна смерть. / Она на страже и в счастья час. / В миг высшей жизни она в нас страждет, / живет и жаждет – и плачет в нас.*

В конце фильма о Шостаковиче (после этого следует лишь небольшой эпилог на «Вальсе-скерцо» из Балетной сюиты №1, образующий арку с началом картины) эта музыка звучит особенно символично и красноречиво.

### **«Дмитрий Шостакович»**

Если «Композитор Шостакович» большей частью основан на новых киноматериалах, не фигурировавших в «Альтовой сонате», и структура этой работы совершенно иная, то 55-минутная картина «Дмитрий Шостакович» в целом куда ближе к первоначальной авторской версии. Несмотря на гораздо более примитивный, пафосный и официозный закадровый текст, общие контуры повествования здесь сохранены. Почти нетронутыми остались сегменты, посвященные детству, таперской работе Шостаковича, премьере Первой симфонии, дружбе с Соллертинским, пианистическому конкурсу в Варшаве, премьерам оперы «Нос» и балета «Золотой век». Не пострадали и два различных исполнения (Мравинский и Бернстайн) Пятой симфонии. С точки зрения видеоматериала «Альтовая соната» и «Дмитрий Шостакович» совпадают

примерно на 80%. Но тем важнее выглядят изменения, сделанные по требованию властей и в структуре, и в видеоряде, и в музыке фильма.

Прежде всего, Сокуров отказывается здесь от роднообразной структуры повествования. В «Альтовой сонате» рассказ о жизни Шостаковича чередуется с описанием последних дней композитора, сопровождаемым звучанием третьей части Сонаты для альты. Таким образом, тема смерти присутствует все время. Это отражает общее трагическое мироощущение. В картине «Дмитрий Шостакович» повествование строго линейно, а тема из Сонаты для альты звучит лишь дважды: в начале рассказа про детство композитора (что весьма удивительно) и ближе к концу фильма, когда речь идет о смерти композитора. А роль музыкальной лейттемы всей картины выполняет романс из музыки к фильму «Овод». Это сразу меняет тональность всей картины на оптимистично-советскую: широкая лирическая мажорная мелодия, известная и вполне доступная, сразу создает такой образ творчества Шостаковича, который и требовался властям (но категорически не соответствовал ощущению Сокурову).

Еще одно изменение: в картине «Дмитрий Шостакович» существенно расширена по сравнению с «Альтовой сонатой» и «Композитор Шостакович» линия, связанная с Седьмой симфонией и Великой Отечественной войной. Властям нужен был не рефлексирующий интеллигент, а энергичный советский борец.

Очень показательно, как в фильме «Дмитрий Шостакович» изменен эпизод парада под «Песню о встречном». В «Альтовой сонате» оптимистичную песню сменяли отчаянно-трагические звуки Одиннадцатой симфонии: в этом можно было усмотреть намек на репрессии. Ведь пока одни маршировали на демонстрациях и пели патриотические песни, других расстреливали сталинские «тройки» (и зачастую это были одни и те же люди). Разумеется, в картине «Дмитрий Шостакович» напоминания о репрессиях (пусть даже зашифрованного в музыке) быть не могло, поэтому в звучание «Песни о встречном» вторгается начало эпизода нашествия из Седьмой симфонии, и повествование переходит к теме войны и Блокады.

Наконец, в фильме «Дмитрий Шостакович» расширен рассказ о премиях и званиях Шостаковича, о его общественной работе. Но попытки в закадровом тексте представить композитора активным коммунистом и партийным деятелем Сокуров изящно разрушает двумя кадрами.



На обоих кадрах мы видим ссутулившегося, с мрачным непроницаемым лицом, явно тяготящегося этими мероприятиями Шостаковича. Какой контраст между величественно отпускающим какие-то замечания Хачатуряном, восседающим в центре, и неуклюже притулившемся сбоку Шостаковиче, явно ощущающим себя не в своей тарелке!

Эти же кадры фигурировали и в фильме «Композитор Шостакович» и, судя по наличию их в обеих версиях фильма, они не вызвали претензий. Видимо, начальство не уловило иронию, в них заключенную. Но это как раз тот штрих к портрету сокуровского Шостаковича, который добавляют два «конъюнктурных» фильма (в «Альтовой сонате» этих кадров не было, поскольку там тема общественной деятельности Шостаковича вовсе не поднималась).

Итак, каким же видит Шостаковича Сокуров? Прежде всего, фигурой трагической. Человеком тяжелой судьбы и пессимистического мировосприятия. Последнее роднит его с Сокуровым (хотя и судьбу Сокурова не назовешь легкой).

Второй основополагающий аспект — страх и органическая неспособность публичной борьбы, только «внутренняя эмиграция». Приведем очень показательное высказывание режиссера:

«У Шостаковича [тема границы между жизнью и смертью] сопровождается страхом. Как будто вот сидит он и ждет, что сейчас выломают дверь, и ребята в дурно пахнущих кожаных пальто заберут его, скрутят руки, увезут черт-те куда и будут кормить какой-нибудь баландой тюремной... Он великий, он гениальный, но страх этот у него во всем чувствуется. Шостакович покрывается холодным потом, у него дрожат руки... Он не сдаётся, нет! Но он боится»<sup>223</sup>.

И еще одна фраза Сокурова: «Шостаковича смогли раздавить, поставить на колени, заставить подпольно писать, смять его дух»<sup>224</sup>.

В фильмах «Альтовая соната» и «Дмитрий Шостакович» есть очень выразительный эпизод: Шостакович перед микрофоном зачитывает обращение по поводу начала войны. Сильный, энергичный, патриотический текст в устах композитора звучит, мягко говоря, не очень убедительно. Композитор не отрывается от листочка, его голос дрожит (и не только от праведного гнева на захватчиков, но и от волнения), он сбивается и долго не может правильно произнести слово. Шостакович может быть трибуном в музыке, но никак не в жизни. Здесь же стоит вспомнить кадры с партийных собраний, приведенные в двух «вынужденных» фильмах. Дмитрию Дмитриевичу вообще чужда какая-либо публичность, не связанная с игрой на фортепиано. Однако в своих произведениях Шостакович озвучивал протест против насилия и диктатуры с громогласной внятностью, демонстрируя невероятную внутреннюю силу (пусть и подорванную страхом за себя и своих близких). Это в нем и почувствовал Сокуров.

---

<sup>223</sup> Цит. по Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика-XXI, 2011. С. 132 .

<sup>224</sup> Из личных бесед с автором работы.

## Федор Шаляпин

Через три года после фильмов о Шостаковиче Сокуров снимает первую документальную ленту о Шаляпине. И в ней режиссер еще дальше уходит от стандартов монографических документальных лент. Если в «Альтовой сонате» нарезка видеок кадров и последовательность музыкальных фрагментов еще в той или иной степени привязаны к последовательному биографическому повествованию, то здесь мы видим, скорее, свободное эмоционально-субъективное осмысление личности великого музыканта.

### *«Элегия»*

В «Элегии» Сокуров не ставит перед собой цель рассказать о жизни Шаляпина, создать целостное представление о его творчестве и судьбе. Отгалкиваясь от конкретного события — перезахоронения праха Шаляпина, Сокуров выстраивает цепочку ассоциаций и размышлений, касающихся эмиграции певца и жизни его семьи за рубежом. Все это вписано в культурно-исторический контекст, но очень вольно, фантазийно, творчески. Можно сказать, что фильм выстроен наподобие воспоминания: ведь вспоминая нашу жизнь или отдельный эпизод, мы не стремимся к целостности, логической выстроенности этого воспоминания. Наша память спонтанно цепляется за обрывки фраз, визуальных образов, ощущений, а к этому примешиваются наши впечатления от того времени... Именно такому принципу Сокуров следует в своей «Элегии»<sup>225</sup>. Но чьи же это воспоминания?

В одном из первых кадров фильма мы видим нескольких пожилых дам, поднимающихся по лестнице петербургской квартиры Шаляпина. Это дочери певца от второго брака. Побывав на перезахоронении праха, они собираются в доме, где прошло их детство. Садясь за стол, женщины надолго замирают в задумчивости... Можно сказать, что Сокуров как бы пытается заглянуть в их

---

<sup>225</sup> Здесь можно вспомнить «Зеркало» Тарковского — и данная параллель представляется небезосновательной, ведь Сокуров великолепно знал и очень любил творчество Тарковского, а на первых порах еще и испытывал определенное влияние своего покровителя.

мысли, и фрагменты хроники, которые затем следуют, — это те впечатления и воспоминания, которые могли остаться у дочерей Шаляпина. Разумеется, такая трактовка условна: понятно, что Сокуров не пытался «залезть в головы» этим дамам, а просто размышлял о Шаляпине с той позиции, которая была интересна ему самому. Но ностальгические нотки и печаль о чем-то безвозвратно ушедшем чувствуются не только в словах и взглядах дочерей Шаляпина, но и в режиссерской интонации Сокурова. И это единство настроений здесь очень важно. Сокуров подчеркивает его финальным музыкальным номером — «Элегией» Жюля Массне в исполнении Шаляпина.

Первоначально «Элегия» Массне была фортепианной пьесой, позже композитор использовал ее в музыке к драме Леконта де Лиля «Эринии». Там она прозвучала в исполнении оркестра с солирующей виолончелью. И лишь затем Луи Галле написал текст на эту мелодию, после чего номер стал очень популярен. Важно отметить, что Шаляпин был не единственным исполнителем «Элегии». Помимо него «Элегию» исполняли Энрико Карузо, Альфредо Краус, Джузеппе ди Стефано, а в наши дни — Монсеррат Кабалье. Однако исполнение Шаляпина отличалось особым драматизмом и даже надрывом. В несовершенные, почти графоманские стихи<sup>226</sup> (русский текст был написан по заказу Шаляпина, предположительно, оперной певицей Александрой Сантагано-Горчаковой) певец вложил всю свою тоску по родине и юности.

Именно «Элегия» Массне дала название всему фильму. Это еще один случай в творчестве Сокурова, когда название или жанр музыкального произведения, фигурирующего в саундтреке, становится названием фильма (наряду с «Сонатой для Гитлера» и «Альтовой сонатой»). Но мало того! «Элегия» Массне фактически дала название целому циклу документальных лент Сокурова. Все картины со словом «элегия» в названии объединяет тема воспоминания, порой даже приобретающего сновидческий оттенок («Элегия

---

<sup>226</sup> *О, где же вы, дни любви, / Сладкие сны, юные грезы весны? ... / Где шум лесов, пенье птиц, / Где цвет полей, где серп луны, блеск зарниц? ... / Все унесла ты с собой, / И солнца свет, и любовь, и покой! / Все, что дышало тобой лишь одной!*

*О, вы, дни любви, / Сладкие сны, юные грезы весны! / В сердце моем нет надежд следа! / Все, все прошло и навсегда!*

дороги», «Восточная элегия»).

Впрочем, эта пьеса-романс — не единственное произведение, которое звучит в «Элегии» Сокурова. И помимо нее здесь есть немало интересных музыкальных фрагментов, каждый из которых ценен по-своему. Одно из самых сильных музыкальных решений связано с документальными кадрами перезахоронения Шаляпина. Сокуров сопровождает этот видеоряд контрапунктом фрагментов симфонических произведений Шостаковича и романса «Очи черные» в исполнении Шаляпина. Казалось бы, совершенно разные, вопиюще несоответствующие друг другу произведения, одновременное звучание которых порождает жуткий стилистический, эмоциональный и фонический диссонанс! Однако в этом сочетании мы прочитываем метафору трагической несовместимости широкой, разудалой, щедрой души Шаляпина («Очи черные») и того жуткого послереволюционного времени, в котором ему пришлось жить (музыка Шостаковича).

Тот же принцип контрастного контрапункта Сокуров применил и во фрагменте, посвященном отъезду Шаляпина из России. В качестве музыкального сопровождения там использованы «Сугубая ектения» («Слава тебе, Господи!») Александра Гречанинова, записанная Шаляпиным с хором, и оркестровая версия Песни Сольвейг из «Пер Гюнта» Грига. Причем музыка Грига звучит не сразу, а только когда появляются кадры с кораблем. Символика понятна: в песне Сольвейг поется о возвращении, надежды на которое почти нет<sup>227</sup>. Шаляпин уплывал в США, надеясь когда-нибудь еще вернуться на родину, но в глубине души понимая, что это вряд ли возможно. Впрочем, даже если не принимать во внимание текст (ведь Сокуров использовал инструментальную версию этого номера, без вокальной партии), светло-ностальгическое, грустно-лирическое настроение музыки отлично соответствует ситуации. Что же касается второго музыкального слоя —

---

<sup>227</sup> Вот перевод текста песни Сольвейг, выполненный М. Слоновым:

*Зима пройдет и весна промелькнет, / Увянут все цветы, снегом их занесет... / И ты ко мне вернешься - мне сердце говорит, / Тебе верна останусь, тобой лишь буду жить... / Ко мне ты вернешься, полюбишь ты меня... / От бед и от несчастий тебя укрою я. / И если никогда мы не встретимся с тобой, / То все ж любить я буду тебя, милый мой...*



духовного произведения Гречанинова, то его можно трактовать как символ Руси, той страны, в которой Шаляпин родился и которую любил. Вместе с тем, это и молитва за Родину, которую Шаляпин оставил в такое непростое время.

Еще одна запись Шаляпина, замечательно использованная Сокуровым в своем фильме, — ариозо Демона «На воздушном океане» из оперы «Демон» Антона Рубинштейна. На экране в это время идут кадры архивной съемки с самолета (или дирижабля). Как тут не вспомнить начальные строчки лермонтовской поэмы:

*«Печальный Демон, дух изгнанья, / Летал над грешною землей, / И лучших дней воспоминанья / Пред ним теснились толпой»...*

Сокуров раскрывает перед нами личность Шаляпина не только посредством биографических фактов и воспоминаний родственников, но и через персонажей, воплощенных великим певцом и актером на оперной сцене. Помимо вышеупомянутого ариозо Демона в «Элегии», очень важную роль играют фрагменты из звукового фильма-оперы «Дон Кихот» (1932), в котором Федор Иванович сыграл главную роль. Певец представляется Сокурову личностью столь же сильной, трагической и романтической, как и его персонажи Демон и Дон Кихот.

Надо отметить, что личность Шаляпина заинтересовала Сокурова еще в период его работы на Горьковском телевидении. Тогда он написал сценарий к документальному фильму «Ты взойди, солнце красное», рассказывающему о нижегородских годах певца. Режиссером картины стал Юрий Беспалов, режиссер Горьковской телестудии. Именно он посоветовал своему подопечному поступать во ВГИК, и именно его Сокуров называет своим единственным учителем. Однако, говоря о Беспалове с огромным уважением и благодарностью, он все же весьма сдержанно отзывается о картине «Ты взойди, солнце красное». По словам Сокурова<sup>228</sup>, он бы сделал фильм иначе, но его роль там была ограничена написанием текста. На экранное воплощение сценария Сокуров повлиять не мог.

---

<sup>228</sup> Из личной беседы с автором работы.

Отчасти, возможно, именно неудовлетворенность фильмом Беспалова подвигла Сокурова на создание уже собственной картины о Шаляпине — «Элегии». Но и этим фильмом тема для Сокурова не была исчерпана.

### *«Петербургская элегия»*

Через шесть лет после создания «Элегии» Александр Николаевич опять решил обратиться к личности Шаляпина и создал продолжение первой ленты — «Петербургскую элегию». Частично они перекликаются (в них даже фигурируют одни и те же кадры — с дочерьми Шаляпина, посещающими петербургский дом отца), но если в «Элегии» акцент был сделан на эмиграции Шаляпина, то в «Петербургской элегии» Сокуров рассказывает о семье певца. Вся лента выстраивается вокруг трех длинных (по несколько минут) планов: в первом и последнем мы видим толпу людей, во втором же (он находится посередине фильма) камера надолго застывает на лице Федора Федоровича Шаляпина — сына певца, приехавшего в Москву на перезахоронение отца. Остальные сегменты с точки зрения смысловой и структурной менее значимы — даже те, в которых Сокуров показывает старые, пожелтевшие фотографии детей и двух жен певца. Повествовательная часть отходит на второй план перед эмоциональным содержанием, переживанием — таким образом, Сокуров продолжает линию первой «Элегии», хотя в целом эти фильмы, конечно, очень разные. В одном — пестрая и эмоциональная цепочка ассоциаций, в другом — созерцание; в первом фильме — монтаж коротких срезов, включающих множество архивных видеозаписей, в продолжении — спокойные, неторопливые кадры, снятые преимущественно в наши дни. Визуальный минимализм «Петербургской элегии» подчеркнут и музыкальным решением: единственное произведение, которое звучит в фильме, — Пятая симфония Чайковского. Фрагмент из нее сопровождает финальные кадры (с толпой людей), создавая эмоциональную кульминацию и выполняя роль своеобразного авторского комментария<sup>229</sup>.

---

<sup>229</sup> Подробно о замысле и концепции «Петербургской элегии» режиссер рассказал автору настоящей работы в интервью. Приводим его в приложении к работе.

## Витаутас Ландсбергис: «Простая элегия»

Цикл элегий про музыкантов был продолжен 17-минутной «Простой элегией», снятой в том же 1990 году<sup>230</sup>. По структуре и кинематографическому языку она даже более аскетична и минималистична, чем «Петербургская элегия». Главный и единственный персонаж этого фильма — Витаутас Ландсбергис, музыковед и профессор Вильнюсской консерватории, ставший в 1990 году председателем Верховного Совета Литвы. Ландсбергис сыграл ключевую роль в объявлении выхода Литвы из состава Советского Союза, а с 2004 года он представляет свою страну в Европарламенте. Ландсбергис привлек Сокурова именно уникальным сочетанием музыканта и политика в одной личности. Но все перипетии его жизни (как политической, так и музыкальной) Сокуров оставил за кадром.

В «Простой элегии» совершенно отсутствует нарративный элемент, да и речь вообще. Первую половину фильма мы видим Ландсбергиса, играющего в своем рабочем кабинете ноктюрны Микалоюса Чюрлениса — литовского композитора, на творчестве которого специализировался Ландсбергис-музыковед; причем снято это одним планом.



*Витаутас Ландсбергис в фильме «Простая Элегия»*

---

<sup>230</sup> Любопытно, что годом ранее Сокуров снял «элегию» о другом ключевом участнике распада Советского Союза — о Борисе Ельцине (правда, на тот момент Ельцин только шел к верховной власти и СССР еще существовал). Фильм получил название «Советская элегия». А после распада Союза Сокуров сделает еще одну картину о первом президенте РФ — «Пример интонации» (1991).

Завершается фильм таким же длинным планом (на несколько минут), в течение которого зритель наблюдает Ландсбергиса, работающего за письменным столом.

Разделяет эти два плана короткий фрагмент, в котором мы видим три сменяющихся образа: сначала — стену здания, затем — тучи, далее — лица людей, чего-то ждущих или слушающих чью-то речь (для зрителей фильма неслышимую).



Эта интермедия длится гораздо меньше, чем каждый из планов с Ландсбергисом, однако принципиально меняет восприятие крайних частей фильма. У людей, которые попали в кадр, очень напряженные лица. Они свидетели исторических событий, изменений, которые разрушили прежнюю жизнь и заложили основы новой системы. Важно, что Сокуров не дает оценки этой ситуации и даже не конкретизирует ее (хотя понятно, что подразумевается выход Литвы из СССР — фильм снят через два месяца после объявления независимости). Режиссер не комментирует и фигуру Ландсбергиса, очень противоречивую в политическом плане. На вопрос о том, почему Сокуров воздержался от подобного рода оценок, режиссер ответил<sup>231</sup>: это было не нужно. Ландсбергис очень хотел выговориться, он думал, что разговор пойдет о политике. Однако Сокуров просто попросил его сыграть на пианино. Таков был

---

<sup>231</sup> Из личных бесед с автором работы.

замысел. И Лансбергису оставалось лишь принять (или не принять) его.

### **Мстислав Ростропович и Галина Вишневская: «Элегия жизни»**

Последняя из элегий Сокурова — «Элегия жизни». Она посвящена Мстиславу Ростроповичу и Галине Вишневской. Сокуров расспрашивает Ростроповича только о музыке. В речи Сокурова слышится почтение, несколько даже ученическая интонация (он не спорит, не перебивает Ростроповича, не высказывает своего мнения), и очевиден неподдельный интерес режиссера к теме классической музыки. Они говорят о Шостаковиче, Прокофьеве, Бриттене, Мессиане, Пендерецком, Бахе... Поначалу кажется странным, что с Вишневской Сокуров, наоборот, беседует только о жизни. Но в этой двойственности заключается суть всего фильма. Это фильм о *жизни* и *музыке*, о двух людях, великих и в жизни, и в музыке. Отсюда и название: *Элегия* (как музыкальный жанр) *жизни*. Для Сокурова жизнь — это не только великие дела, трагические происшествия, мужественные поступки... Помимо них существуют и простые повседневные реалии: его герои едят, пьют, ходят в парикмахерскую... Сокуров акцентирует внимание на этих моментах, тем самым избавляясь от возвышенного пафоса и отстраненности. Музыка же здесь живет в разговорах, в архивных видеозаписях, на которых Ростропович и Вишневская еще молоды, и в репетициях и мастер-классах, где их воспринимают уже как наставников и живых легенд.

Любопытно, что музыки *звучащей* в фильме не так много. Сокуров избежал соблазна проиллюстрировать свой диалог с Ростроповичем произведениями упоминаемых композиторов, не стал он и накладывать музыку на кадры праздничного ужина, которым супруги отмечали «золотую» свадьбу. Сокуров не хочет низводить музыку до прямолинейной изобразительности. Правда, он сопровождает рассказ Вишневской о погибшем сыне кратким фрагментом «Песен об умерших детях» Малера, но, во-первых, более уместную цитату здесь сложно подобрать, во-вторых, сделано это очень осторожно,

намеком, без нарочитости, а в-третьих, эта музыкальная тема имеет (как было показано в первой главе) особое значение для Сокурова: это один из лейтмотивов его творчества.

Разумеется, в фильме присутствуют архивные видеозаписи выступлений Ростроповича и Вишневецкой, вот только вряд ли мы можем найти какую-то музыкальную концепцию в их последовательности. Но даже когда музыка не звучит, она подразумевается, заставляет вспомнить о себе в диалогах, живет во всех предметах и интерьерах, которые фигурируют в фильме.

### **Сергей Слонимский: «Интонация»**

Еще более аскетичным по структуре выглядит третий фильм из цикла «Интонация» (2009). Вся картина представляет собой диалог Александра Сокурова с Сергеем Слонимским. Всего в цикле шесть частей, шесть разговоров с умными, незаурядными и состоявшимися личностями (впрочем, совсем не обязательно имеющими «медийную» известность)<sup>232</sup>. Все они принадлежат к разным сферам человеческой деятельности: это и власть, и наука, и бизнес... Культуру же Сокуров доверил представлять композитору Сергею Слонимскому, с которым до этого сотрудничал при постановке «Антигоны»<sup>233</sup>.

По словам Сергея Михайловича<sup>234</sup>, Сокуров не сообщил, о чем конкретно они будут говорить. Правда, композитор предварительно сформулировал для себя некоторые мысли, которые считал нужным и важным озвучить. Были свои заготовки и у режиссера. Однако импровизации все равно оказалось

---

<sup>232</sup> Другие пять частей «Интонации» посвящены Валерию Зорькину, Арсену Канокову, Борису Аверину, Владимиру Якунину и Юрию Шмидту.

<sup>233</sup> Любопытно, что дружба Сокурова и Слонимского проявилась не только в кинематографических и театральных проектах, но и в музыкальном произведении. Под впечатлением от сценария к фильму «Фауст» Сокурова Слонимский написал одноименную программную симфонию (Симфония №21 «Фауст»). Вот что сам композитор говорит об этом произведении: *«Сочинение в известной мере инспирировано работой Александра Сокурова над фильмом “Фауст” — он мне давал просто сценарий. Это заставило меня перечитать “Фауста” Гете, увидеть там очень много глубоких, современных даже, идей, и родились музыкальные мысли»*. Цит. по интернет-публикации: <http://svobodanews.tomsk.ru/content/transcript/id/40409> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

<sup>234</sup> Из личной беседы с автором работы.

неизмеримо больше, чем «домашних наработок». Так что диалог получился очень живым и по-хорошему спонтанным. Причем, композитор уверяет, что при монтаже беседа практически ничего не потеряла.

Работая над «Интонацией», Сокуров входит совсем в иные взаимоотношения с героем, нежели в ранее описанных документальных фильмах. Если в «Простой элегии» Александр Николаевич безмолвно демонстрирует нам своего героя, а в «Элегии жизни» и шаляпинских элегиях делает попытку осмысления судеб и личностей, представляя их зрителю, то в «Интонации» режиссер оказывается со своим героем на равных, лицом к лицу. В течение 40 минут Сокуров беседует со Слонимским, не разбавляя разговор ни собственными комментариями постфактум, ни какими-либо вставками. Внешне «Интонация» ближе не к кино, а к телевизионным жанрам. Порой Сокуров даже создает ощущение «прямого эфира», оставляя в кадре запинки своего собеседника, диалог по поводу чая у барной стойки... Но, заимствовав у телевидения *форму* (импровизированный диалог ведущего и гостя), Сокуров наполнил ее совершенно нетелевизионным *содержанием* — содержанием, поднимающимся над сиюминутностью журналистики, над поверхностностью и утилитарностью. Хотя и в видеоряде тоже есть нестандартные приемы.

«Напряженный диалог дается в движении не только мыслей, но и тел в пространстве кадра, в безостановочном скольжении стедикама, в перетекании от одного ракурса к другому, в сложных монтажных стыках изображения, часто множасьегося или сдвинутого — обыгранного деформацией с огромным художественно–драматургическим эффектом»<sup>235</sup> — пишет А. Тучинская.

И вот что любопытно: с одной стороны, Сокуров выступает во всех шести фильмах в роли интервьюера и больше слушает, чем говорит. Но с другой стороны, все вместе эти фильмы как раз позволяют нам лучше понять личность самого Сокурова, ведь даже выбор гостей свидетельствует об интересах режиссера, о том, что его волнует в данный момент и что находится в центре

---

<sup>235</sup> Цит. по интернет-публикации на официальном сайте Александра Сокурова:  
[http://www.sokurov.spb.ru/isle\\_ru/documentaries.html?num=100](http://www.sokurov.spb.ru/isle_ru/documentaries.html?num=100) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

его внимания вообще. И случайно ли, что среди собеседников Сокурова единственный человек, представляющий искусство, — композитор, музыкант?

Беседа со Слонимским убеждает нас, что музыка находится в числе самых важных и непреходяще интересных Сокурову тем. Но музыкант для него — больше, чем музыкант. Режиссер расспрашивает Слонимского обо всем, он говорит не только и не столько о музыке в «обособленном» виде, если можно так выразиться, сколько о музыке как составляющей глобального культурного процесса, как об универсальном языке, помогающем разным людям и народам понимать друг друга. Недаром первый же вопрос, который задает Сокуров Слонимскому, связан с войной на Ближнем Востоке (может ли музыка примирить два народа?), а завершается их разговор обсуждением возможности слияния внеевропейских культур с западноевропейской академической традицией.

Формально говоря, «Интонация» с Сергеем Слонимским не является «фильмом о музыканте», так как о Слонимском здесь ничего не рассказывается. Вместе с тем, в центре этого фильма — музыкант и Музыка, и это его роднит с лентами о Шляпине, Вишневской, Ростроповиче и Шостаковиче.

### **«Юрий Темирканов. Репетиция»**

Столь же двойственное положение занимает и еще один сравнительно недавний проект Александра Николаевича — «Юрий Темирканов. Репетиция» (2008).

Картина создана к 70-летнему юбилею петербургского дирижера Юрия Темирканова; в нее вошли съемки открытой репетиции Академического Симфонического оркестра Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Д. Шостаковича, состоявшейся 12 апреля 2008 года. По внешним признакам фильм «Юрий Темирканов. Репетиция» можно было бы отнести к документальным лентам, точнее, к хроникам. Но даже на фоне хроникальных работ Сокурова эта лента выглядит «белой вороной».



Во всех картинах Сокурова (неважно, где и в каком контексте они были созданы) отчетливо чувствуется его стиль, его режиссерская *интонация*. Но в видеозаписи репетиции Юрия Темирканова при всем желании мы не найдем ни фирменных сокуровских приемов (как то, например, закадровый голос режиссера или особая работа с музыкальным сопровождением), ни оригинального, чисто сокуровского осмысления реальности, которое присутствует практически во всех лентах этого режиссера (даже в «Интонации» — только там это осмысление происходит в кадре, а не за кадром). Проще говоря, если бы в титрах фильма «Юрий Темирканов. Репетиция» не значилось имя Сокурова, мы вряд ли смогли бы догадаться, что это работа создателя «Русского ковчега». Здесь — просто запись репетиции. Без каких-либо комментариев, вставок, интервью — в общем, без всего того, чего мы ждем от фильмов подобного рода. И без заведомо читаемой концепции, философских идей, оригинальных визуально-звуковых решений, которые мы привыкли видеть у большого режиссера.

Камера запечатлевает Темирканова, входящего в зал, поднимающегося на сцену и приступающего к работе с оркестром. Фокус, как правило, на лице Темирканова, в остальное время в кадре музыканты и, изредка, немногочисленные зрители.



*Юрий Темирканов в фильме «Юрий Темирканов. Репетиция»*

Так проходит некоторое время, после чего дирижер и оркестр уходят на перерыв. После перерыва работа продолжается. Вот и всё. Здесь нет даже вступления и заключения (если не считать таковым выход и уход дирижера со сцены) — только хроника репетиции. Зачем же Сокуров взялся за этот проект? Что он хотел им сказать? Прежде чем дать ответ на этот вопрос, обратимся к словам Александра Николаевича из его беседы с киноведом Ольгой Шервуд для газеты «Санкт-Петербургские ведомости»:

*«Наша задача была проста – сохранить для тех людей, кто любит музыку слушать и кто музыке учится, сам процесс профессиональной работы (а не только результат), что для культуры принципиально важно. В итоге сложился вариант из двух частей по 39 минут каждая, такое наблюдение, которое отражает сам “график” работы: идет репетиция 25 или 40 минут, перерыв, опять репетиция... Но это не картина, снятая одним планом, а монтажный фильм с подробностями, акцентами... На мой взгляд, он дает четкое представление о том, как дирижер разговаривает с оркестром, как оркестр реагирует на просьбы дирижера. И как рождается вот это утонченное звучание.*

*<...>*

*Темирканов работает блестяще. Он работает по деталям – с отдельной нотой, с отдельным инструментом. И с композицией, разумеется; из его реплик видно, как он – удивительно, по-своему – понимает драматургию композитора. Но при всем своеобразии добивается авторского звучания, обращая внимание на партитуру часто: что здесь написано, а почему мы сыграем иначе, менее интересно...*

*<...>*

*Темирканов отличается от многих дирижеров тем, что из области знания все в нем погрузилось уже очень глубоко – в область эмоций. Он может позволить себе роскошь – думать об эмоциональной стороне музыки. Чего не могут разрешить себе или не умеют многие. Есть ведь выдающиеся дирижеры*

– абсолютные математики: слушаешь и ничего не чувствуешь. Они эмоционально не отдаются никак. А Темирканов после каждого концерта выходит такой уставший...

Эта эмоциональность – от душевного состояния. Несмотря на всемирную известность, маэстро живет, по моему ощущению, очень сложной внутренней жизнью. Чем крупнее человек, тем ему труднее как личности, это аксиома. А Темирканов еще и очень нежный человек, очень терпимый. И очень уставший, вот что я могу сказать. От условий, которые существуют вокруг него. Не забудем, что большую часть жизни он прожил при тоталитарном режиме: одно можно, другое нельзя, по разным поводам тебя вызывают в обком...

Он всю жизнь сопротивлялся. Никогда не знал комфортных отношений с властью. И сейчас они непростые. Скажем, он долго и настойчиво добивается памятника Чайковскому в Петербурге. Все кивают и говорят да-да-да, но ничего конкретного не предпринимается. Уже есть скульптурный проект, он даже сам подобрал место. Нужны конкретные бюрократические движения. И сколько великий музыкант может звонить и выслушивать все эти лживые “завтра, завтра”, изображать понимание и даже сочувствие, мол, – да-да, ах, вы забыли, пожалуйста, не забудьте на этот раз...»<sup>236</sup>.

Что здесь поражает? Прежде всего, то, как увлеченно и аргументированно (можно даже сказать, по-музыкантски профессионально) Сокуров рассуждает о работе Темирканова. Видно, что режиссер не просто симпатизирует герою своего фильма, но и высоко ценит его профессиональные качества.

Вместе с тем, Темирканов, безусловно, привлекает режиссера и как личность. А кроме того, Сокуров характеризует его как эмоционального, ранимого, уставшего, имеющего непростые отношения с властью («скрытое диссидентство» в прошлом и борьба с бюрократией сейчас). Не прослеживается ли здесь черт, которые мы видим у других героев сокуровских фильмов о

---

<sup>236</sup> А. Сокуров Высокое, утонченное звучание [запись Шервуд О.] // Санкт-Петербургские ведомости. 11.12.2008 (№ 232). Цитата по интернет-версии: [http://www.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10254815@SV\\_Articles](http://www.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10254815@SV_Articles) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

музыкантах? Не подходит ли под это описание, скажем, Шостакович? Или Ростропович? А сам Сокуров? Нельзя ли здесь усмотреть подсознательное проецирование Сокуровым собственной личности на личность Темирканова?

Впрочем, было бы совершенно несправедливо утверждать, что Сокуров снял фильм «про себя» (пусть и в образе другого человека). Ведь в фильме, в отличие от рассказа Сокурова для газеты, личные качества Темирканова (не связанные напрямую с профессиональной деятельностью) не отражены. И на первом плане здесь даже не дирижер как личность, а *дирижер как функция*. Если у Сокурова и был соблазн вставить хотя бы интервью Темирканова или свой комментарий, он отказался от этого — не стал «разбавлять» процесс рождения, шлифовки музыки никакими посторонними вещами. Сам этот процесс — работа дирижера с оркестром, обретение истинного звучания — имеет для Сокурова такую ценность, привлекательность и самодостаточность, что любое вмешательство здесь излишне. Режиссер отказывается от профессиональной активности и ограничивается функцией наблюдателя — понимается, наблюдателя небезразличного, подмечающего детали, обращающего повышенное внимание на отдельные моменты (фраза Сокурова *«Но это не картина, снятая одним планом, а монтажный фильм с подробностями, акцентами»* — свидетельствует именно об этом). Тем не менее, это можно считать в каком-то смысле самоотречением, принесением своей индивидуальности и авторского «я» в жертву цели — в равной степени возвышенной (сохранить для истории методы работы выдающегося мастера) и утилитарной (создать учебное пособие для студентов музыкальных училищ и ВУЗов). И тот факт, что цель эта связана с музыкой, красноречиво говорит об особом, уникальном и универсальном значении музыкального искусства для Сокурова.

## Заключение

*There are some films that make you cry,  
there are some films that make you laugh,  
there are some films that change you forever  
after you see them; and this is one of them*<sup>237</sup>

(Darren Aronofsky)

Фразу, вынесенную в эпиграф Заключения, сказал на церемонии закрытия Венецианского кинофестиваля 2011 года выдающийся кинорежиссер Даррен Аронофски, вручая Александру Сокурову главный приз фестиваля за фильм «Фауст». Нам кажется возможным распространить эти слова на творчество Сокурова в целом.

Его фильмы относятся к крупнейшим достижениям кинематографа. Вместе с тем, Сокуров сказал новое слово и в музыкальном искусстве, открыв новые перспективы как для понимания широко известных музыкальных произведений, так и для изучения новых форм взаимодействия музыки с другими искусствами, новых смыслов, рождающихся на пересечении и столкновении звуковой ткани, визуального ряда и драматургической основы.

Вернемся к процитированному во Введении манифесту «Заявка» Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова.

«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»<sup>238</sup> — пророчески

---

<sup>237</sup> Цит. по: Venice Golden Lion for Alexander Sokurov's Faust. BBC News Europe. Интернет-публикация от 11 сентября 2011: <http://www.bbc.com/news/world-europe-14869887> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

Перевод: «Одни фильмы заставляют вас плакать, другие — смеяться; но есть фильмы, которые меняют вас навсегда. И это один из таких фильмов».

<sup>238</sup> Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Будущее звуковой фильма. Заявка // Эйзенштейн С. Избранные сочинения в шести томах. Т.2. М., 1964, с. 315.

гласит текст 1928 года, на заре появления звукового кино. Творчество Сокурова демонстрирует полную справедливость этого тезиса<sup>239</sup>, который, однако, претворяется не формально, «от головы», а интуитивно. Режиссер исходит не из умозрительных теоретических концепций, а из собственного эмоционального восприятия музыки, «проживая» любимые произведения, наполняя их новым содержанием — идейным и духовным.

В новом контексте, рожденном сюжетом, визуальными образами, диалогами или закадровыми комментариями, образы, возвращенные в среде классических искусств, начинают играть новыми красками. Это касается и шедевров живописи (вспомним «Робер. Счастливая жизнь», «Русский ковчег», «Мать и сын», «Фауст»), и литературы (преображение классических литературных произведений в «Спаси и сохрани», «Тихих страницах», «Фаусте»). Но наиболее ярко это проявляется именно в отношении музыки<sup>240</sup>, бытующей в фильмах Сокурова во множестве обликов: от закадрового комментария до сюжетной, формообразующей, эмоциональной первоосновы.

Показательно, что почти никогда музыка у Сокурова не звучит в качестве вспомогательного фона: появление музыкальной темы — это всегда событие, важный концептуальный момент. Мы не найдем у Сокурова примера, когда, скажем, на кадры бегущих персонажей наслаивалась бы энергичная музыка<sup>241</sup>. Музыка в его фильмах всегда играет собственную роль, зачастую контрастирующую видеоряду и даже превосходящую его по значимости. И в этом отношении Сокуров в полной мере следует «Заявке» («опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами»<sup>242</sup>). Вместе с тем, было бы несправедливо полагать, что

---

<sup>239</sup> Сокуров очень хорошо знаком и с творчеством, и с теоретическими работами Эйзенштейна. Об этом, в частности, свидетельствует большой текст-размышление об этом художнике, опубликованный в книге Сокурова «В центре океана». См. Сокуров А. В центре океана. СПб.: Амфора, 2011. 320 с.

<sup>240</sup> Хотя преломление традиций живописи и литературы в его кинематографе тоже крайне интересно.

<sup>241</sup> Автор настоящей работы присутствовал на записи музыки к «Фаусту». Когда в одном из номеров (фуга) зазвучал пунктирный мотив, обычно ассоциирующийся в музыке со скачкой на лошадях, режиссеру был задан вопрос: вероятно, этот момент прозвучит на какой-нибудь сцене погони на лошадях? «Нет, - ответил Сокуров, - музыка не должна дублировать видеоряд, она должна быть выше его». В итоге оказалось, что fuga в фильме звучит уже на финальных титрах, и зритель сам волен додумывать визуальные образы.

<sup>242</sup> Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Будущее звуковой фильму. Заявка // Эйзенштейн С. Избранные сочинения в шести томах. Т.2. М., 1964, с. 315

Сокуров всегда нарочито противопоставляет музыкальное начало визуальному и сюжетному. Скорее, мы можем говорить о том, что кинематограф Сокурова представляет все возможные формы сочетания музыки с остальными составляющими кинопроизведения, и роль музыки при этом может бесконечно варьироваться.

- 1) Музыкальный образ может быть слит с визуальным и сюжетным (как правило это связано с внутрикадровым звучанием музыки), когда невозможно отделить одно от другого<sup>243</sup>;
- 2) музыкальный образ может происходить из сюжета и видеоряда, но при этом сохранять автономность<sup>244</sup>;
- 3) между музыкальным и визуальным рядом может быть опосредованная связь, то есть условное пересечение одного с другим<sup>245</sup>;
- 4) музыкальный образ может быть подытоживающим, обобщающим, либо ставящим точку в конце повествования<sup>246</sup>;
- 5) Музыкальный образ может быть полностью автономным либо остро контрастным остальным элементам кинематографической ткани<sup>247</sup>.

Мало какой режиссер смог представить в своем творчестве такую палитру различных сочетаний музыки с видеорядом и сюжетом, как Александр Сокуров. Более того, музыка живет в его фильмах не только в виде звукового образа, но и как персонаж, идея, символ. Музыка — одно из тех искусств, которое Ной-Сокуров берет на свой «Русский ковчег». И это та почва — духовная, эмоциональная, культурная, — на которой произрастает все его творчество. Достаточно вспомнить фильм «Тихие страницы», первоначально называвшийся «Малер», или «Отец и сын», выросший из «Евгения Онегина» Чайковского.

---

<sup>243</sup> «Простая элегия».

<sup>244</sup> Примеры мы видим во всех частях тетралогии («Молох» — «Телец» — «Солнце» — «Фауст»).

<sup>245</sup> Например, в «Камне» можно провести параллели между образом Чехова, постепенно обретающего свой облик, и размытым звучанием фрагмента из «Евгения Онегина» Чайковского. Но эти параллели не буквальны.

<sup>246</sup> «Одинокий голос человека», «Круг второй»

<sup>247</sup> Пример первого - музыка Малера в «Интонациях», второе мы видим в фильмах периода «музыкальной мозаики»

Сокуров — далеко не единственный режиссер последней четверти XX века — начала XXI века, добившийся исключительных результатов в работе с музыкой. Для того, чтобы в полной мере понять уникальность его подхода, стоит рассмотреть музыкальную сторону творчества Сокурова в широком кинематографическом контексте — с акцентом на творчестве других выдающихся кинематографистов, вошедших в мир большого кино в начале 1980-х годов.

Пожалуй, самый известный сегодня «фестивальный» режиссер — датчанин Ларс фон Триер — создал в своих картинах «Эпидемия», «Танцующая в темноте», «Догвилль», «Меланхолия» поистине впечатляющие музыкально-кинематографические концепции<sup>248</sup>. Он же собирался попробовать себя и в роли оперного режиссера (постановка «Кольца нибелунга» Вагнера в Байройте была намечена на 2006 года, но не состоялась по творческим и техническим причинам). Однако, в отличие от Сокурова, попытка Триера поработать в музыкальном театре была единичной. Что касается кинематографа, то Триер работает почти исключительно в сфере игрового кино, тогда как для Сокурова игровой и неигровой кинематограф представляют равный интерес, и именно в документальных фильмах режиссер зачастую реализует самые поразительные музыкальные идеи.

Еще один режиссер-меломан, дебютировавший в игровом кино почти одновременно с Сокуровым — американец Джим Джармуш (как и Триер, и Сокуров, он входит в небольшой круг призеров и постоянных участников фестивалей класса А). Музыка и звуковой ряд в целом играют ключевую роль в фильмах «Отпуск без конца», «Мертвец», «Пёс-призрак: Путь самурая», «Выживут только любовники». Кроме того, Джармуш всегда тесно дружил с музыкантами и неоднократно снимал их в своих картинах (например, в «Кофе и сигаретах» мы можем увидеть в роли самих себя Игги Попа и Тома Уэйтса, а в картине «Вне закона» Том Уэйтс сыграл одного из трех главных героев). Как

---

<sup>248</sup> Подробнее о музыкальных концепциях Ларса фон Триера и несостоявшейся постановке «Кольца нибелунга» см. Уваров С. Вагнерианство в кинематографе: Александр Сокуров и Ларс фон Триер // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 1. С. 83-97.



документалист Джармуш тоже работает исключительно с музыкантами: его лента «Год лошади» рассказывает о концертном туре Нила Янга и Crazy Horse, а среди будущих проектов режиссера значится документальный фильм об Игги Попе.

Аналогично Сокурову, у Джармуша музыка может выполнять множество функций: это и инструмент для создания образа главного героя (джазовые импровизации в «Отпуске без конца», мрачный рок в «Выживут только любовники»), и тема для разговоров («Кофе и сигареты», «Выживут только любовники»), и даже сюжетная завязка (в картине «Таинственный поезд» действие разворачивается в городке Мемфис, известном благодаря Элвису Пресли; главные герои — юноша и девушка — приезжают из Японии, чтобы побывать в местах, связанных с Элвисом; в одной из сцен девушке является призрак «короля рок-н-ролла»). Можно сказать, что Джармуш не менее музыкален, чем Сокуров, и музыка играет в его жизни такую же важную роль. Но очевидно одно ключевое различие: Сокуров почти всегда опирается на классику, тогда как для Джармуша платформой становится современная неакадемическая музыка. Кроме того, Джармуш никогда не пробовал себя в музыкальном театре.

Признанный мастер работы с музыкой — британец Питер Гринуэй. Именно с его фильмами ассоциируется у публики творчество композитора-минималиста Майкла Наймана (перу Наймана принадлежат саундтреки к восьми классическим лентам Гринуэя). Среди других музыкально-кинематографических достижений Гринуэя — четырехсерийный документальный фильм о четырех американских композиторах (Джон Кейдж, Филип Гласс, Мередит Монк и Роберт Эшли), либретто десяти опер о погибших композиторах<sup>249</sup>, короткометражный фильм-клип на музыку Наймана «Делая всплеск» (1984), а также визуально-музыкальная фантазия *M is for Man, Music*,

---

<sup>249</sup> Музыкально-сценическое воплощение получила только одна из них — «Роза. Смерть композитора» (музыка — Луи Андриесен). Ее героем стал выдуманный персонаж Хуан Мануэль де Роза (не имеющий прямой связи с реальным аргентинским политиком и военачальником XIX века по имени Хуан Мануэль де Розас), приехавший из Южной Америки в Голливуд писать музыку к вестернам. Но среди героев других либретто Гринуэя из серии «Смерть композитора» есть и реальные музыканты — Антон Веберн и Джон Леннон.

Mozart<sup>250</sup> (1991), созданная в соавторстве с композитором Луи Андриессеном к 200-летию смерти Моцарта. Вместе с тем, музыка — менее важное искусство для Гринуэя, чем живопись, из которой вырастает все его творчество в той же степени, как творчество Сокурова — из музыки. В «Контракте рисовальщика», традиционно считающемся одним из лучших примеров работы Гринуэя с музыкой (композитор — Майкл Найман) первична живописная основа видеоряда, а музыка — вторична. Именно живопись определяет все современное творчество Гринуэя<sup>251</sup>. В процессе работы над игровыми фильмами музыка появляется у Гринуэя уже на финальном этапе<sup>252</sup>.

Отсутствие нерушимых концептуальных взаимосвязей между музыкой и остальными составляющими кинематографического произведения характерны и для голливудских кинематографистов (Джармуша мы в их число не включаем, поскольку он не столь плотно интегрирован в студийную голливудскую систему и традиционно причисляется к так называемому «независимому кинематографу»<sup>253</sup>). Голливудский кинематограф подарил нам немало замечательных саундтреков и музыкальных решений, но редко когда музыка становилась первоосновой фильма, определяла весь его образный строй или же пропитывала все содержание кинопроизведения (здесь мы, конечно, не имеем в виду музыкальные картины — киномюзиклы, фильмы-оперы, фильмы о музыкантах). Выдающимся исключением стали ленты Стэнли Кубрика — «Космическая одиссея 2001» и «Заводной апельсин», «Барри Линдон» и «Сияние». «Космическая одиссея 2001» ввела в арсенал кинематографистов сонорную музыку (важнейшие фрагменты фильма построены на произведениях Лигети), «Заводной апельсин» с бетховенской темой (распространяющейся не

---

<sup>250</sup> Точный перевод названия — «М — для Человека, Музыка, Моцарта». Но для сохранения аллитерации стоит предложить иной перевод: «М — для Мужчины, Музыка, Моцарта».

<sup>251</sup> Можно назвать картины «Тайны „Ночного дозора“» (по полотну Рембрандта), «Гольциус и Пеликанья компания» (по мотивам творчества нидерландского художника и гравёра Хендрика Гольциуса).

<sup>252</sup> В англоязычной терминологии финальный этап кинопроизводства определяется как *post-production*, в отечественной киноиндустрии наряду с англоязычным вариантом используется также термин «монтажно-тонировочный период».

<sup>253</sup> О взаимоотношениях и различиях между Голливудом как определенной художественно-производственной системой и американским кинематографом в целом писал К. Рычков. См. *Рычков К.* Музыка в современном кинематографе США: проблемы истории и теории. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012.

только на музыкальный ряд, но и на сюжет и диалоги) стал источником вдохновения и множества идей для последующих поколений голливудских кинематографистов (в частности, маньяк-меломан Ганнибал Лектер в «Молчании ягнят» и «Ганнибале» явно родом из «Заводного апельсина»). В свою очередь, барочные цитаты в «Барри Линдоне» отозвались четверть века спустя в «Догвилле» Ларса фон Триера, а «Сияние» укрепило связку жанра хоррор с сонорной музыкой.

Но даже для Кубрика, да и для всех остальных вышеперечисленных мастеров музыка (в том числе, классическая) — это все-таки скорее средство, важный кинематографический инструмент, объект меломанской любви, но не более того. Для Сокурова же музыка — первооснова, база, то, что предшествует кинематографу и во многом его превосходит.

Свое отношение к музыке режиссер сформулировал в этом высказывании:

*«Надо сказать прямо, что когда мы говорим об отношении кинематографа и музыки, то мы должны понимать, что в данном случае мы с вами имеем дело отношения старшего с очень молодым. Очень-очень-очень старшего с совсем молодым, почти с ребенком. Кино – это ребенок, дитя, нечто то, что еще не сформировало ни художественный язык, ни своего алфавита, ничего нет. Просто пока это амбициозное очень такое существо. И поэтому музыка, конечно, первостепенна. В кинематографе, на мой взгляд, музыка первостепенна. И нельзя заставлять подчинять ее изображению, или заставлять ее иллюстрировать каким-то образом. Вы, наверно, замечаете, что очень известные мелодии, которые когда-то были в фильмах, очень быстро отрываются от этих фильмов, мы об этих фильмах ничего уже не знаем, на самом деле, а музыка эта живет. Это высокое вдохновение, высокое творчество, которое по своему качеству, конечно, несопоставимо высоко с кинематографом. Мы в кинематографе просто рутинные работники, а композиторы – это свободные великие птицы. Свободные во всем. Вообще, музыканты и музыка – это пространство великого искусства, которое будет жить вечно, пока будет жить человечество. Литература может умереть, к*

сожалению. *И наука может, также, преобразоваться в нечто совершенно невообразимое. Останется музыка»*<sup>254</sup>.

Цитата ошеломляет; ценителю и исследователю кинематографа она может показаться некоторой формой кокетства и нарочитой парадоксальности: кинорежиссер — и вдруг так скептически отзывается о кино, а вместо этого превозносит музыку! Может быть, это было сказано сгоряча, под влиянием какого-то очень яркого, но сиюминутного впечатления? И все-таки нет. Автор настоящей работы неоднократно слышал от режиссера эту мысль в различных вариациях, но с неизменной сутью: музыка — первична, кинематограф — вторичен. И всем своим творчеством Сокуров доказывает важность этой идеи для себя.

Преклоняясь перед музыкальными шедеврами, Сокуров, однако, воспринимает музыку предельно субъективно; не как некий инструмент, звучащий определенным, заранее заданным образом, но как *собственный голос*. Отсюда — весьма ограниченный круг классических музыкальных тем, звучащих в его фильмах (зато — неоднократно). Говоря о любимой музыке, Сокуров разделяет понятия «духовное содержание» (то есть некое объективное художественно-идейное наполнение) и «душевное содержание», резонирующее с душой самого режиссера.

*«Душевная музыка – это музыка для моей, лично моей души. Это музыка, которая не принадлежит никому, кроме как мне. Вот у меня бывает ощущение, когда я слушаю музыкальное произведение, и оно настолько «мое», настолько учитывает всю гамму, весь спектр моих чувств, что я не могу это никому отдать, есть такие вещи... <...> А есть музыка духовная, которая принадлежит нам всем. И я в этой музыке часть всех, часть общества, часть большого числа людей»*<sup>255</sup> (А. Сокуров).

И это позволяет нам понять, почему режиссеру так важен не только сам

---

<sup>254</sup> Стенограмма встречи с А. Сокуровым на философском факультете СПбГУ 29 апреля 2005 года. Интернет-публикация: [http://www.rhga.ru/science/conferences/rusm/russian\\_thought/sokurov\\_29.04.05.php](http://www.rhga.ru/science/conferences/rusm/russian_thought/sokurov_29.04.05.php) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

<sup>255</sup> Там же.

выбор произведения, но и его исполнение, а зачастую и обработка. Используя музыку в своих фильмах, режиссер «присваивает» ее, работает над ней как интерпретатор и даже композитор. Сокуров всегда присутствует на записи музыки к фильмам и в процессе работы он дает указания не только дирижеру и звукорежиссеру, но даже оркестрантам. Он может предложить свой вариант рассадки музыкантов, размещения микрофонов, не говоря уже о темпах. При записи саундтреков периода «музыкального тумана» Сокуров вместе со звукорежиссером импровизировал, преображая музыку. Вспомним также эксперименты с магнитофонной пленкой в «Одиноким голосе человека», перекликающиеся с аналогичным образом рожденными произведениями многих композиторов XX века.

Если же возможности самостоятельно записать музыку для фильма нет, то режиссер всегда сам подбирает запись, и выбор исполнения для него чрезвычайно важен<sup>256</sup>. Таким образом, мы можем утверждать, что Сокуров выступает в своих фильмах не только в функции режиссера, но и в роли *интерпретатора* музыки (в широком понимании этого слова).

Роль интерпретатора музыки Сокуров исполняет и в своих сценических постановках. Только степень его исполнительской свободы при этом оказывается существенно меньшей, чем в случае использования музыки в кино, отсюда и более спорные (хотя и представляющие несомненный интерес и художественную ценность) результаты. Увы, составить целостное впечатление о Сокурове как режиссере музыкального театра мы не можем, поскольку количество несостоявшихся постановок и невоплощенных концепций существенно больше, чем идей, дошедших до финального воплощения. И, возможно, наиболее яркие и удачные музыкальные постановки у Сокурова еще впереди (режиссер регулярно получает предложения от оперных театров и с большим вниманием к ним относится). В настоящей работе доказана важность

---

<sup>256</sup> Так, «Поцелуй младенца Иисуса» Мессииана в первой части «Духовных голосов» звучит в исполнении Антона Батагова. Запись весьма необычна, поскольку традиционно этот номер исполняется подвижнее (можно сравнить с совершенно иной интерпретацией Пьера-Лорана Эмара, подготовленной под руководством самого Мессииана). Но именно эта трактовка удивительно точно подошла статичному видеоряду фильма, ощущению застылости и в то же время — божественности.

этой сферы деятельности для Сокурова и тем самым опровергнуто бытующее представление об эпизодичности и сиюминутности попыток Сокурова проявить себя в области музыкального театра. Кроме того, раскрыты неизвестные прежде подробности и постановках «Бориса Годунова» и «Орестеи», позволяющие лучше понять те принципы и идеи, с которыми кинорежиссер приходит в оперный театр, а также увидеть связи между оперным и кинематографическим творчеством Сокурова.

Еще одна важная сторона творчества режиссера — фильмы про музыкантов. Здесь уже Сокуров пытается взглянуть на мир музыки не через музыкальную ткань как таковую, но через тех личностей, которые связали свою жизнь с музыкой. Такие фильмы имеют ценность не только художественную, но и историческую, поскольку содержат, во-первых, уникальные кадры, на которых запечатлены люди, вошедшие в историю, а во-вторых, особый взгляд на этих людей и сопутствовавшие им исторические события. Так, например, фильмы о Шостаковиче, Шаляпине, Вишневской и Ростроповиче — это размышление не только о музыке, но и об истории, об эпохе. А рассказывая о музыковед Витаутасе Ландсбергисе, ставшем политиком, Сокуров намеренно дистанцируется от политических вопросов, оставляет за кадром напрашивающиеся комментарии событий, действующим лицом которых стал герой фильма. И такое молчание красноречивее и глубже любых слов.

И все же главным действующим лицом всех фильмов Сокурова про музыкантов становится сама музыка. Это и рассуждения о ней, и записи их сочинений и выступлений (а порой и репетиционной работы, как в случае с Темиркановым), и закадровая музыка, комментирующая события и создающая новый смысловой слой. Но самое интересное, что выстраивается все это не только по кинематографическим, но и по музыкальным законам. То же справедливо и для многих других (на первый взгляд, не связанных с музыкой) фильмов Сокурова.

В лекциях по кинорежиссуре, прочитанных Андреем Тарковским в 1977-1978 годах (то есть как раз в период создания Сокуровым фильма «Одинокий

голос человека», горячо поддержанного Тарковским) автор «Зеркала» сказал: «Для создания полноценной кинодраматургии необходимо близко знать форму музыкальных произведений: фуги, сонаты, симфонии и т. д., ибо фильм как форма ближе всего к музыкальному построению материала. <...> При таком понимании формы не имеет значения последовательность эпизодов, характеров, событий, важна логика музыкальных законов: тема, антитема, разработка и т. д. <...> В основе своей кинодраматургия ближе всего к музыкальной форме в развитии материала, где важна не логика, а превращения чувств и эмоций»<sup>257</sup>. Сложно сказать наверняка, знал ли Сокуров эту мысль Тарковского (скорее всего, даже если Сокуров не был знаком конкретно с этой формулировкой, Тарковский в том или ином виде высказывал это соображение в беседах с Сокуровым). Однако несомненно, что в творчестве Сокурова мы можем найти примеры, идеально подходящие для иллюстрации и доказательства идеи Тарковского. Сам же Тарковский в качестве примера такой «музыкальной» драматургии приводит «Зеркало»<sup>258</sup>. Поэтому было бы опрометчиво представлять здесь Сокурова в качестве «первопроходца». Выработывая специфическое, «сокуровское» отношение к музыкальному материалу, он, безусловно, опирался (прямо или косвенно, в той или иной мере) на своих предшественников и старших современников. И можно провести множество параллелей между музыкальными аспектами творчества Сокурова и, скажем, Висконти, Бергмана или Тарковского<sup>259</sup>. Но все же для подхода Сокурова к музыке характерно особое качество, свойство, к которому его коллеги из мира кино (даже выдающиеся) никогда не стремились: Сокуров *мыслит музыкой*, и этот процесс перерастает границы одного фильма, охватывает все творчество. Отсюда — кочевание одних и тех же музыкальных тем (причем, в одном и том же исполнении!) из фильма в фильм, что совершенно не характерно для Тарковского или Висконти, стремящихся, наоборот, привязать музыкальный

---

<sup>257</sup> Цит. по Волкова П. Цена Nostos — жизнь. М.: Зебра Е, 2013. С. 253.

<sup>258</sup> Там же.

<sup>259</sup> Приведем лишь два самых показательных факта: во-первых, все эти режиссеры ставили оперы; во-вторых, у Висконти и Бергмана есть фильмы, выросшие из конкретного музыкального образа («Смерть в Венеции» у Висконти, «Сарабанда» — у Бергмана).

образ к визуальному. То есть для них музыка — это все-таки одна (пусть и зачастую важнейшая, порой даже ключевая и формообразующая) составляющая кинодраматургии. Для Сокурова же само кино и творчество в целом становится способом проживания музыки, ее осмысления и преображения. А потому творчество Александра Сокурова можно рассматривать не только как кинематографический, но и как музыкальный феномен — многоплановый и уникальный.



## Литература

1. Александр Сокуров на философском факультете. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. 99 с.
2. *Алле А., Ханон Ю.* Альфонс которого не было. СПб.: Лики России, 2013. 544 с.
3. *Арабов Ю.* Солнце и другие киносценарии. СПб.: Амфора / Сеанс, 2006.
4. *Аркус Л.* Александр Сокуров: они были в неравном положении (интервью с А. Сокуровым). Интернет-публикация: <http://seance.ru/n/13/glava2-bergman-vrossii/aleksandr-sokurov-oni-byili-vneravnom-polozhenii/> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
5. *Аркус Л.* После «Тельца». Перед «Фаустом» (интервью с А. Сокуровым) // Сеанс. 2005. № 21/22. С. 137-146. Интернет-версия: <http://seance.ru/n/21-22/pered-premeroy-solntse-aleksandra-sokurova/sokurov-arkus/>.
6. *Бугославский С., Мессман В.* Музыка в кино (На кино-музыкальном фронте. Принципы и методы кино-музыки. Опыт кино-музыкальной композиции). М.: Кинопечать (Кино-издательство РСФСР), 1926. 96 с.
7. Болдырев Н. Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского. Челябинск: Урал Л.Т.Д., 2002. 384 с.
8. *Васина-Гроссман В.* Заметки о музыкальной драматургии фильма (киномузыка — песня — опера — симфонизм) // Вопросы киноискусства (ежегод. историко-теорет. сб.). М.: Наука, 1967, в. 10. С. 209-225.
9. *Васина-Гроссман В.* Музыка в кинофильме // Искусство кино. М., 1964, № 10. С. 57-62.
10. *Владимиров Л.* Музыка и драматургия художественного фильма // Искусство кино. 1952, № 3. С. 81-86.
11. *Власова Е.* 1948 год в музыке. М.: Классика-XXI., 2010. 472 с.
12. *Волк И.* Звук в фильме // Искусство кино. 1948, № 4. С. 25-26.
13. *Волков-Ланит Л.* Музыка фильма и её теоретики // Искусство кино. —

- М., 1939, № 8. — С. 39-43.
14. *Волкова П.* Цена Nostos — жизнь. М.: Зебра Е, 2013. 544 с.
15. *Володин В.* О фильме с музыкой и музыкальных фильмах // Искусство кино. 1954, № 10. С. 52-59.
16. *Вольтская Т.* 21 симфония Сергея Слонимского. Интервью с Сергеем Слонимским. Расшифровка радиопередачи «Радио свобода». Интернет-публикация: <http://www.svoboda.org/content/transcript/2320128.html> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
17. *Воскресенская И.* Звуковое решение фильма. М.: Искусство, 1978. 126 с.
18. *Гаккель Вс.* Аквариум как способ ухода за теннисным кортом. М.: Амфора, 2007. 416 с.
19. *Гевиксман В.* Музыка в документальном кино // Искусство кино. 1958, № 11. С. 100-102.
20. *Грачева Е.* Черным по белому // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 227-229.
21. *Гегиева Д.* Саратовская «Орестея»: анахронизм или открытие? Интернет-публикация: [http://www.rostcons.ru/assets/studies/stud\\_168.html](http://www.rostcons.ru/assets/studies/stud_168.html)
22. *Гринкруг О.* «Фауст» - и финал, и начало. Интервью с А. Сокуровым. РИА Новости, 08 сентября 2011 года. Интернет-публикация: <http://ria.ru/interview/20110908/432588989.html> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
23. *Губин Д.* Игра в дни затмения (интервью с Юрием Ханиным) // Огонек. 1990. № 26. С. 47-48.
24. *Денисова А.* Личная жизнь Бориса Годунова. Интернет-публикация: <http://www.ogoniok.com/4992/27/> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
25. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Капитализм и шизофрения. Тысяча плато. М.: Астрель, 2010. 896 с.
26. *Делез Ж.* Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. 560 с.
27. *Дмитриевская М.* Грустно слышать после спектакля «Зато у тебя красивая декорация» (интервью с Мариной Азизян). Интернет-

- публикация: <http://ptj.spb.ru/archive/41/theatre-and-life-41/grustno-slyshat-posle-spektaklya-zato-utebya-krasivaya-dekoraciya/> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
28. Дмитрий Шостакович. Альтовая соната (1981 — 86 гг.). Архивные материалы и воспоминания [запись Савельева Д.] // Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 65-68.
29. Долин А. «Опыт моей жизни — большая ошибка». Интервью с Александром Сокуровым. Интернет-публикация: <http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/sokurov/interview1.html> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
30. Добротворская К. «Обломок империи» // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 91-93.
31. Добротворская К. Пляска смерти. «Скорбное бесчувствие» и эстетика модерна // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб., 2006. С. 71-75.
32. Егорова Т. Музыка советского фильма: историческое исследование. Дис. ... докт. Искусствоведения. М., 1998.
33. Егорова Т. Проблемы музыкальной драматургии многосерийного игрового телефильма. Автореферат дисс. ... канд. Искусствоведения. М., 1985.
34. Екимовский В. Автомонография. М.: Музиздат, 2008. 480 с.
35. Ермишева М. Роль музыки в современном документальном фильме // Вестник ИПК работников телевидения и радиовещания. М., 2009, № 9. С. 10-19.
36. Закревский Ю. Звуковой образ в фильме / Изд. второе. М.: Искусство, 1970. 128 с.
37. Иоффе И. Музыка советского кино. Основы музыкальной драматургии. Л.: ГМНИИ, 1938. С. 165.
38. Калинина Е. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010.
39. Калинина Е. Музыкальный мир Ингмара Бергмана // Музыкальная

- академия. 2008. № 1. С. 77-85.
40. *Комок О.* Александр Сокуров мог дорого обойтись Владимиру Кехману. Интернет-публикация: <http://www.kommersant.ru/Doc/894703> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
41. *Кононенко Н.* Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008.
42. *Корганов Т., Фролов И.* Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964. 351 с.
43. *Крижанская Д.* Мужеложцы в холодной. Интернет-публикация: <http://seance.ru/n/2/parallel/muzhelozhtsyi-v-holodnoy/> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
44. *Лисса З.* Эстетика киномузыки / пер. с нем.: А. О. Зеленина и Д. Л. Каравкина. М.: Искусство, 1970. 496 с.
45. *Листов В.* Конец идиллии // Сокуров. Части речи. Кн. 2. С. 29.
46. *Любарская И.* В замке Клингзора тоскует любящая душа... (интервью с Юрием Арабовым). Интернет-публикация: <http://seance.ru/n/17-18/seans-premera/vzamke-klingzora-toskuet-lyubyaschaya-dusha/> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
47. *Любарская И.* Юрий Ханин [энциклопедическая статья] // Новейшая история отечественного кино 1986-2000. Кинословарь. Т. III. СПб.: Сеанс, 2001. С. 306-307.
48. *Малюкова Л.* Между миром и войной. Интернет-публикация: <http://seance.ru/n/33-34/films33-34/alexandra-2/mezhdu-mirom-i-vojnoj/> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
49. *Мацкевич Ю.* Музыка и звук в фильме / пред.: Кулешов. Л. Ч. I. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1968. 160 с.
50. *Мурзина М.* Впереди — кино с запахом шоколада (интервью с А. Сокуровым). Интернет-публикация: [http://gazeta.aif.ru/\\_online/aif/1268/46\\_01](http://gazeta.aif.ru/_online/aif/1268/46_01) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

51. *Николаевич С.* Уходя из ада, зажгите свет // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб., 2006. С. 151-155.
52. *Острецов А.* Музыка в звуковом кино // Сов. музыка. 1933, № 1. С. 51-73.
53. *Петрова И.* Музыка советского кино. М.: Знание, 1964. 71 с.
54. *Плебух Т.* Во власти воспоминаний: музыка И. С. Баха в фильмах А. Тарковского. Доклад на научной конференции (6.04.2010) // «Мастера Барокко (К юбилейным датам)» / Научная конференция кафедры истории зарубежной музыки. М., Московская консерватория 6 апреля 2010.
55. *Прицкер М.* Портрет на фоне эпохи // Музыкальная жизнь. 1988. № 13. С. 10-11.
56. Радиопередача «Музыка в квадрате» Валерия Кичина. Эфир Радио Культура от 18 сентября 2011 года. Интернет-запись эфира: [http://www.moskva.fm/stations/FM\\_91.6/programs/музыка\\_в\\_квадрате/2011-09-18\\_21:05](http://www.moskva.fm/stations/FM_91.6/programs/музыка_в_квадрате/2011-09-18_21:05) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
57. Разжалованный (1980 г.). Архивные материалы // Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 55-58.
58. Ростропович М. Письмо к Александру Сокурову. Оригинал (в собственности А. Сокурова). Датировка автора — 6 декабря 2004 года.
59. *Рутковский В.* «Я только помощник судьбы в жизни моих учеников» (интервью с А. Сокуровым). Интернет-публикация: <http://snob.ru/magazine/entry/54989> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
60. *Рычков К.* Музыка в современном кинематографе США: проблемы истории и теории. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012.
61. *Сабина М.* Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. Исследование. М.: Музыка, 1976. 477 с.
62. *Сати Э., Ханон Ю.* Воспоминания Задним Числом. СПб.: Лики России / Средней музыки, 2010. 680 с.
63. *Сергеева Т.* Музыкальный мир фильмов С. Параджанова: музыка в медиатексте // Современное коммуникативное пространство журналистской науки, практики и образования. Опыт регионов. В. 3.

- Казань: КГУ, 2009. С. 125-137.
64. *Сигле А.* Композитор и кино // Звукорежиссер. 2005. №2. С. 12-14.
65. *Силади А.* Паноптикум смерти // Киноведческие записки. 2003. №63. С. 19-27.
66. *Сокуров А.* В центре океана. СПб.: Амфора, 2011. 320 с.
67. *Сокуров А.* Высокое, утонченное звучание. [Запись Шервуд О.].  
Интернет-публикация:  
[http://old.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10254815@SV\\_Articles](http://old.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10254815@SV_Articles) (ссылка  
верна на 11 декабря 2014 года).
68. *Сокуров А.* История в интерьере // Сеанс. 2013. №55/56. С. 89-99.
69. *Сокуров А.* «Малер» — «Тихие страницы». Режиссерский сценарий // Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 351-376.
70. *Сокуров А.* «Мария». Авторская аннотация. Интернет-публикация:  
[http://sokurov.spb.ru/isle\\_ru/documentaries.html?num=2](http://sokurov.spb.ru/isle_ru/documentaries.html?num=2) (ссылка верна на 11  
декабря 2014 года).
71. *Сокуров А.* «Повинность». Дневники // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 519-523.
72. *Сокуров А.* Пограничная зона. [Запись Шавловского К.] // Сеанс. 2007. №32. С. 118.
73. *Сокуров А.* «Одинокий голос человека». Дневники 1978 года // Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 33-38.
74. *Сокуров А.* Орестея. Режиссерские акценты либретто оперы. Рукопись. СПб., 2007.
75. *Сокуров А.* «Скорбное бесчувствие». Дополнительная информация для группы // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 468-470.
76. *Сокуров А.* «Скорбное бесчувствие». Заметки о пластическом решении // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 461-464.
77. *Сокуров А.* «Скорбное бесчувствие». Фрагмент режиссерской экспликации // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 467.
78. *Сокуров А.* Тематические заявки // Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 79.

79. Сокуров А. Тени звука // Искусство кино. 1994, № 12. С. 13-17.
80. Сокуров А. «Фауст». Фрагменты режиссерского сценария // Сеанс. 2011. №47/47. С. 213-225.
81. Сокуров А. «Фауст». Город. Объект «Улицы города — проходы» // Сеанс. 2011. №47/47. С. 181-191.
82. Сокуров А. «Я смотрю на нее — и вижу русскую государыню». Воспоминания о Галине Вишневской [запись Уварова С.] Интернет-публикация: <http://izvestia.ru/news/541373> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
83. Союзники — И ничего больше (1983 — 87 гг.). Архивные материалы и воспоминания [запись Савельева Д.] // Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 71-73.
84. Стенограмма встречи с А. Сокуровым на философском факультете СПбГУ 29 апреля 2005 года. Интернет-публикация: [http://www.rhga.ru/science/conferences/rusm/russian\\_thought/sokurov\\_29.04.05.php](http://www.rhga.ru/science/conferences/rusm/russian_thought/sokurov_29.04.05.php) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
85. Стенограмма встречи с А. Сокуровым на факультете филологии и искусств СПбГУ 21 апреля 2011 года. Интернет-публикация: [http://www.rhga.ru/science/conferences/rusm/russian\\_thought/sokurov\\_21.04.11.php](http://www.rhga.ru/science/conferences/rusm/russian_thought/sokurov_21.04.11.php) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
86. Степанова И. К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры родождаются... М.: Фортуна ЭЛ, 2007. 320 с.
87. Танеев С. Дневники. Книга первая. М.: Музыка, 1981. 333 с.
88. Тарковский А. Запечатлённое время // Вопросы киноискусства (ежегод. историко-теорет. сб.). М.: Наука, 1967, в. 10. С. 79-102.
89. Тихонова Р. Художественное решение фильмов Александра Сокурова: изобразительные особенности. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011.
90. Триер Л. фон. Акт отчуждения. «Кольцо нибелунга»: неосуществленная постановка. Пер. Е. Паисовой // // Искусство кино. 2011. №7. Интернет-версия: <http://kinoart.ru/ru/archive/2011/07/n7-article12> (ссылка верна на 11

- декабря 2014 года).
91. *Триер Л. фон.* «Валькирия»: режиссерская экспликация. Пер. А. Шевченко // Искусство кино. 2011. №7. Интернет-версия: <http://kinoart.ru/ru/archive/2011/07/n7-article11> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
  92. *Трофименков М.* «Союзники» — «И ничего больше» // Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 77.
  93. *Туровская М.* «Мне страшен всякий звук. Чьи это руки?» // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 33-35.
  94. *Тучинская А.* Созидательные элегии Сокурова // Киноведческие записки. 2004. № 67. С. 102-107.
  95. *Тучинская А.* Я хочу знать все пути человеческого созидания (интервью с Александром Сокуровым) // Киноведческие записки. 2004. № 67. С. 108-113.
  96. *Уваров С.* «В новом составе Думы пугает большое количество артистов и спортсменов». Интервью с А. Сокуровым // Известия, номер от 24 января 2012 года. С.7. Интернет-версия: <http://izvestia.ru/news/512945> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
  97. *Уваров С.* Вагнерианство в кинематографе: Александр Сокуров и Ларс фон Триер // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 1. С. 83-97.
  98. *Уваров С.* «Вся киносеть в стране находится в руках американских компаний». Интервью с А. Сокуровым // Известия, номер от 10 июня 2011. С.7. Интернет-версия: <http://izvestia.ru/news/491861> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
  99. *Уваров С.* Вышла книга Александра Сокурова «В центре океана» // Известия, номер от 5 августа 2011. С.6. Интернет-версия: <http://izvestia.ru/news/496583> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
  100. *Уваров С.* «Государство существует только для того, чтобы удерживать народ от одичания». Интервью с А. Сокуровым // Известия,



- номер от 31 августа 2012. С.7. Интернет-версия:  
<http://izvestia.ru/news/534157> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
101. Уваров С. Классическая музыка в фильмах Стэнли Кубрика // *Musiqi Dūnyası* (Мир музыки). 1/50, 2012. С. 37-44.
102. Уваров С. Мифический Рустам Хамдамов: его музыка и музы // *Закадровое искусство. История и теория киномузыки. Материалы международной научной конференции (28-29 ноября 2012 года)* / ред.-сост. Рычков К. Н.. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. С. 159-170
103. Уваров С. «Мой зритель, к сожалению, на Западе, а не в России, где проката моих фильмов нет». Интервью с А. Сокуровым // *Известия*, номер от 11 сентября 2011 года. С. 6. Интернет-версия:  
<http://izvestia.ru/news/500242> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
104. Уваров С. Музыка в творчестве Александра Сокурова // *Болховитиновские чтения-2011. Русское искусство в мировом художественном процессе. Материалы всероссийской научно-практической конференции (10-12 ноября 2011 года)* / Отв. ред. Скрынникова О. А.. Воронеж: Наука-Юнипресс, 2011. С. 107-112.
105. Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика-XXI, 2011. 160 с.
106. Уваров С. Музыкальный театр Александра Сокурова // *Музыкальная академия*. 2012. №1. С. 19-25.
107. Уваров С. Оперы на античные сюжеты в режиссуре А. Сокурова // *Театр. Живопись. Кино. Музыка (альманах)*. 2014. №3. С. 161-175.
108. Уваров С. Три взгляда на Шостаковича Александра Сокурова // *Музыкальная жизнь*. 2014. №6. С. 76-79
109. Уваров С. Три фильма Александра Сокурова про Дмитрия Шостаковича. Тезисы доклада // *Научные чтения XXVI Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского (04-05 декабря 2014 года)*. Сборник тезисов. Отв. ред. Мацаберидзе Н. В.. Витебск:

- Витебская областная филармония, 2014. С. 27.
110. Уваров С. «Фауст» Александра Сокурова. Интернет-публикация: <http://www.digitlife.ru/movie/siegle-faust.shtml> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
111. «Фауст». Эскизы художника-постановщика и эскизы костюмов // Сеанс. 2011. №47/47. С. 192-212.
112. Ханин Ю. Скрябин как лицо. СПб.: Центр Средней музыки, 1995. 678 с.
113. Ханон Ю. Венецианские гондольеры. Одноразовая опера // Опустошитель. 2012. №7. С. 157-158.
114. Харон Я. Музыка документального фильма: Учеб. пособие. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1974. 27 с.
115. Хачатурян А. Музыка фильма // Искусство кино. 1955, № 11. С. 30-38.
116. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2 томах. Ленинград: Советский композитор. 544 с. + 624 с.
117. Хренников Т. Музыка в кино // Искусство кино. 1950, № 1. С. 26-28.
118. Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. Сост. и ред. Жданов В. А. М.: Госкультпросветиздат, 1951.
119. Черемухин М. Музыка звукового фильма. М.: Госкиноиздат, 1939. 254 с.
120. Черноморская С. Новая античность Сергея Слонимского: ораториальная опера «Антигона» // Музыкальная академия. 2008. № 3. С. 104-111.
121. Черноморская С. Творчество Сергея Слонимского 1990-2000-х годов: эстетика, стиль. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010.
122. Чернышов А. Киномузыка: Программа учебной дисциплины (сокращенный вариант) // Обсерватория культуры. 2011, № 4. С. 98-108.
123. Чернышов А. Киномузыка: теория технологий // Искусство музыки: теория и история / ГИИ М-ва культуры РФ. 2012, № 5. С. 127-137.

124. *Чернышов А.* Медиамузыка на телевидении: Учеб. пособие. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2009. 112 с.
125. *Чернышов А.* Медиамузыка: Исследование. М.: ООО «Медиамузыка», 2013. 286 с.
126. *Чернышов А.* Медиамузыка: основы теории, практика и история. Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2014.
127. *Чернышов А.* Секреты музыкальной драматургии фильма // Звукорежиссер. 2007. №6. С. 38-42.
128. *Чинаев В.* В сторону «новой целостности»: интертекстуальность — поставангард — постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX — начала XXI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Март 2014. С. 30-54.
129. *Чжон Ми Сук.* Кинематограф А. Сокурова как современный феномен традиционной культуры. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006.
130. *Шак Т.* Музыка в структуре медиатекста. Краснодар: КГУКИ, 2010. 325 с.
131. *Шемякин А.* ...и помилуй // Сеанс. 1990. № 1. Интернет-версия: [http://seance.ru/n/1/have\\_mercy/](http://seance.ru/n/1/have_mercy/) (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
132. *Шервуд О.* Первый фильм Александра Сокурова с Dolby Digital (интервью со звукооператором Сергеем Мошковым) // ТКТ. 2001, № 3. С. 25-27.
133. *Шервуд О.* «Это — процесс...» Интервью с Владимиром Персовым // Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 327-330.
134. *Шилова И.* Заметки о звуковом решении фильма // Проблемы художественной специфики кино / ред.: С. В. Малинина. М.: ВНИИ искусствознания, 1986. С. 166-173.
135. *Шилова И.* О некоторых функциях музыки в фильме // Вопросы киноискусства (ежегод. историко-теорет. сб.). М.: Наука, 1967, в. 10. С. 226-241.

136. *Шилова И.* Фильм и его музыка. М.: Сов. композитор, 1973. 230 с.
137. *Шнитке А.* Изображение и музыка — возможности диалога // Искусство кино. 1987, № 1. С. 67-77.
138. *Шостакович Д.* Ещё раз о киномузыке // Искусство кино. 1954, № 1. С. 85-89.
139. *Шулешко П.* Звук в фильмах Сокурова — слуга изображения? // АудиоМагазин. 1998. №2. Интернет-версия: <http://sokurov.info/?id=1225965839> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
140. *Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г.* Будущее звуковой картины. Заявка // Эйзенштейн С. Избранные сочинения в шести томах. Т.2. М.: Искусство, 1964. С. 315-316.
141. *Эйзенштейн С.* Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С. Избранные сочинения в шести томах. Т.2. М.: Искусство, 1964. С. 189-266.
142. *Эйзенштейн С.* Режиссер и композитор // Советская музыка. 1964. №8. С. 101-106.
143. *Юсипова Л.* «Есть ответственность общества. Невозможно немцам скрыться за спиной Гитлера...». Интервью с Александром Сокуровым // Известия, номер от 8 сентября 2011 года. С.7. Интернет-версия: <http://izvestia.ru/news/499972> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).
144. *Ямпольский М.* В противоположность слову // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 184-188.
145. *Ямпольский М.* Кинематограф несоответствия. Кайрос и история у Сокурова // Киноведческие записки. 2003. № 63. С. 28-58.
146. *Ямпольский М.* Ковчег, плывущий из прошлого // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 57-70.
147. *Ямпольский М.* Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. 1992. №15. С. 80-109.
148. *Ямпольский М.* Ретро и конструирование памяти. Интернет-публикация: <http://seance.ru/n/33-34/crossroad33-34/retro-i-konstruirovanie-ramjati/> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

149. *Ямпольский М.* Возвращение домой. Сокуров/Чехов: воспоминание и повторение // Новое литературное обозрение. 1994. № 7. С. 45–70.
150. *Ямпольский М.* Платонов, прочитанный Сокуровым // Сокуров. СПб.: Сеанс, 1994. С. 48.
151. *Ямпольский М.* «Спаси и сохрани». О работе над фильмом. Интервью с А. Сокуровым // Сокуров. Части речи. Кн. 2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 500-504.
152. *Ямпольский М.* Язык-тело-случай: кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 376 с.
153. *Adorno T., Eisler H.* Composing for the Films. London: Continuum, 2005.
154. *Alexander-Garrett L.* Andrei Tarkovsky: A Photographic Chronicle of the Making of “The Sacrifice”. London: Cygnet Ltd, 2011.
155. *Atkins I.* Kahn Source Music in Motion Pictures. — Rutherford (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, 1983. 190 pp.
156. *Atkinson M.* Elegies for heavyweights // The Village Voice. 5.02.2002. P. 104.
157. *Bazelon I.* Knowing the Score: Notes on Film Music. N. Y.: Van Nostrand Reinhold Co., 1975. 352 pp.
158. *Bernstein Ch.* Film Music and Everything Else: Music, Creativity and Culture as Seen by a Hollywood Composer. Beverly Hills: Turnstyle Music, 2000. 131 pp.
159. *Brown R.* Overtones and Undertones: Reading Film Music. Los Angeles: University of California Press, 1994. 396 pp.
160. *Buhler J. Flinn C., Neumeyer D.* Music and Cinema. Hannover: Wesleyan University Press, 2000.
161. *Burt G.* The Art of Film Music. Boston: Northeastern University Press, 1994. 260 pp.
162. *Canby V.* Russian Madame Bovary: Familiar But No Imitation // The New York Times. 10.06.1992. P. 14.

163. *Carlin D.* Music in Film and Video Productions. Boston: Focal, 1991. 208 pp.
164. *Christie I.* Dossier: Aleksandr Sokurov, The Russian Idea // Film Studies. 1999. № 1. P. 73-77.
165. *Christie I.* Returning to Zero // Sight and Sound. 1998. № 4. P. 14-17.
166. *Condee N.* The Imperial Trace: Recent Russian Cinema. Oxford University Press, 2009. 352 p.
167. *Cooke M.* A History of Film Music. N. Y.-Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2008. 584 pp.
168. *Craggs S.* Soundtracks: An International Dictionary of Composers for Film. Aldershot (Hants)-Burlington (VT): Ashgate, 1998. 345 pp.
169. *Darke C.* Russian relations // The Independent. 27.03.1998. Features section, p. 8.
170. *Davison A.* The Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s. Aldershot (Hants)-Burlington (VT): Ashgate, 2004. 224 pp.
171. *Delaméa F.* Tomaso Albinoni: the forgotten Venetian // Goldberg Magazine. 2006. Vol. 43. P. 16-30.
172. *Egorova T.* Soviet Film Music. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.
173. *Eisler H., [Adorno Th. W.]* Composing for the Films. N. Y.-L.: Oxford University Press, 1947 (reprint L.: Athlone, 1994. 171 pp.).
174. *Elley D.* Whispering Pages (Tikhiye Stranitsy) // Variety. 25-31 July 1994. P. 61.
175. *Evans M.* Soundtrack: The Music of the Movies. N. Y.: Hopkinson & Blake, 1975. 303 pp.
176. *Glaister D.* Screen: Walk on the wild side; A day out with Mum. Hardly the stuff of great movies. Or is it? // The Guardian. 20.03.1998. P. 10.
177. *Hagen E.* Scoring for Films. N. Y.: E. D. J. Music, Inc. / Criterion Music Corp., 1971. 253 pp.

178. Hickman R. *Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music*. N. Y.: W. W. Norton & Co., 2005. 544 pp.
179. James C. Harst *Family Business in a Haunting Siberia*. *The New York Times*. 2.01.1992. P. 15.
180. Jameson F. *On Soviet Magic Realism // The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. 1992. P. 87-113.
181. Kalinak K. *Film Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.
182. Karlin F., Wright R. *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring / 2nd ed., foreword by John Williams*. — N. Y.-L.: Routledge, 2004. 560 pp.
183. Keller H. *Film Music and Beyond. Writings on Music and the Screen, 1946-59 / ed. by Christopher Wintle*. L.: Plumbago Books, 2006 (The Hans Keller Archive). 256 pp.
184. Klein L. *Worlds Away: The Films of Sokurov // The Boston Globe*. 9.03.2002. P. 5.
185. Levine A. *Phantasmatic Cinema: Delinkage and Disarticulation in Michelangelo Antonioni, Béla Tarr, Jean-Luc Godard and Alexander Sokurov*. PhD dissertation. University of Minnesota, 2009.
186. *MacDonald L. E.* *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History*. N. Y.: Ardsley House, 1998. 431 pp.
187. *McQuiston K.* *We'll Meet Again. Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*. Oxford University Press, 2013. 256 p.
188. *Nisnevich A.* *Temporary Floods, Eternal Returns: Opera, Technology, and History in Two Films of Alexander Sokurov // The Opera Quarterly*. №26. (2010). P. 42-62.
189. *Pipolo T.* *Spiritual Voices — Alexander Sokurov locates the uncanny along the Russian/Afghan border // Film Comment*. 2002. № 1. P. 27.
190. *Prendergast R.* *Film Music: A Neglected Art*. New York: W. W. Norton & Company, 1992.

191. *Sullivan J.* Hitchcock's Music. New Haven: Yale University Press, 2006. 384 pp.
192. *Schmidt Thomas E.* Unglück bedeutet Gefahr. Интервью с А. Сокуровым. Интернет-публикация: <http://www.zeit.de/2012/04/Interview-Sokurow> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года)
193. *Seymour J.* A Dark Search for Anton Chekhov // *Newsday*. 03.10.1992. P. 19.
194. *Sterritt D.* A risk-taking director with spiritual curiosity // *The Christian Science Monitor*. 15.02.2002. P. 15.
195. *Sterritt D.* 'Bovary' Returns to Film // *The Christian Science Monitor*. 13.01.1992. P. 11.
196. *Szaniawski J.* The Cinema of Alexander Sokurov. Figures of Paradox. New York: Columbia University Press, 2014. 256 p.
197. *Wierzbicki J.* Film Music: A History. N. Y.-Abingdon: Routledge, 2009. 328 pp.
198. *Wilmington M.* 'Whispering Pages' Poetically Reinterprets Dostoyevsky // *Chicago Tribune*. 9.06.1995. Friday's Guide to Movies & Music, P. G.



## Приложение 1. Интонация. Александр Сокуров

### Мысли А. Сокурова на страницах «Известий»

В 2011 и 2012 годах автор диссертации регулярно общался с Александром Сокуровым не только как исследователь, но и как журналист газеты «Известия». Результатом этого стали несколько интервью, взятых по разным поводам и отражающих как общественно-культурную повестку дня, так и важные события в жизни и творчестве самого Сокурова. Однако газетные высказывания Александра Николаевича интересны не только «хроникальной» исторической составляющей. Они всегда содержат выход на более глобальные вопросы, обобщения. А следовательно — помогают лучше понять внутренний мир, взгляды, самоощущение этого режиссера и человека.

Приводим три интервью в полной авторской версии (в газете интервью зачастую сокращались), но с тем заголовком, с которым они были опубликованы.

#### ***«Вся киносеть в стране находится в руках американских компаний»<sup>260</sup>***

*14 июня Александру Сокурову исполняется 60 лет. Полсотни снятых картин, багаж кинопремий и всемирная известность. Фильмами Сокурова восхищаются Мартин Скорсезе, Анджей Вайда и другие великие, но каждый новый его проект встречает множество препятствий.*

*— Ваш новый фильм «Фауст» будет показан в конкурсной программе Венецианского фестиваля. А когда его смогут увидеть в России?*

*— Только после Венеции, потому что таковы условия фестивалей класса "А". Что касается судьбы фильма в России, то, насколько мне известно, ни с какими*

---

<sup>260</sup> Уваров С. «Вся киносеть в стране находится в руках американских компаний». Интервью с А. Сокуровым // Известия, номер от 10 июня 2011. С.7. Интернет-версия: <http://izvestia.ru/news/491861> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

прокатными организациями пока договориться не удалось. Я могу надеяться на показ через какое-то время по телевидению. Русская версия фильма уже сделана.

— *Закадровый голос — ваш, как и в «Молохе»?*

— Да, мой. Но если будет выпущен DVD с фильмом, надеюсь, мы сделаем русские субтитры. В фильме очень интересная музыка, интересно работают актеры, и немецкий язык в таком художественном проживании добавляет, проясняет, создает какие-то особые черты характера персонажа. Это надо слышать, конечно. С русским озвучанием мы что-то теряем. Часть звуковой атмосферы, которая для фильма очень важна, русским голосом перекрывается.

— *Интеллектуальному кино трудно найти доступ к зрителю?*

— Я бы не стал называть свои фильмы интеллектуальным кино. Они ориентированы на людей, умеющих и любящих читать. Людей, которых интересует культура, человеческая жизнь, ее сюжеты, непростые чувства, состояния. Поэтому я бы сказал, что это просто художественное кино. И у него должна быть своя ниша. Я уверен: если была бы возможность показывать такие картины, зритель пришел бы обязательно. Сейчас вся киносеть в стране находится, по сути, в руках американских прокатных корпораций, и все экранное время заранее распределено между актуальными новинками. А может быть, в кинотеатре, где этот визуальный товар идет под пережевывание попкорна, художественным картинам и не место. Наверное, пришло время усилиями государства, общества создать специализированную сеть для показа произведений мировой кинокультуры.

— *Может быть, просвещенным киноманам стоит ограничиться DVD и другими форматами домашнего видео?*

— Мы не телевизионные работники. Хочется, чтобы зритель посмотрел “Фауста” в кинотеатре. Монтируя картину, складывая изображение, композицию, я, конечно, думаю в первую очередь о большом экране. Но при этом понимаю — судьба картины такова, что часть ее жизни, может даже основная, пройдет на малых экранах. Мы пытаемся это учесть при монтаже,

печати копий и так далее.

— *Существует мнение, что увеличить привлекательность кинотеатров может 3D. Это чистый аттракцион или в нем есть какие-то художественные перспективы?*

— Без сомнения, художественные перспективы есть, но чтобы их раскрыть, нужен великий мастер, который сможет ложное объемное впечатление сделать фактором художественным, а не просто эффектом. Сейчас это пустовато, слишком внешне. Кроме того, техническая форма осуществления псевдообъема пока еще несовершенна. А глубокие чувства мы в состоянии переживать и в более скромных условиях. Раньше не было у нас Dolby, не было компьютерной графики, но мы выходили из кинотеатров потрясенные, со слезами. На самом деле для духовного проникновения не так уж много надо. В поддержке этой эффектной технологии нуждаются только коммерческие замыслы.

— *Многие сравнивают наступление 3D с двумя предыдущими «революциями» — появлением звука и цвета.*

— Нет, нет. Звук и цвет — части основательной фундаментальной культуры, которая базируется на музыке и живописи. А 3D — просто одна из «красок», одна из технических версий изображения. Аттракцион для школьников средних классов.

— *Серьезное кино опирается на литературу и другие искусства. Но чтобы адекватно воспринимать его, надо обладать определенными знаниями. Как вы оцениваете гуманитарный уровень современного зрителя?*

— Он, без сомнения, ниже, чем в 1980-е годы, когда я начинал. Я не завидую моим молодым коллегам-режиссерам, которые с прекрасными, благородными помыслами приходят в кинематограф. Мы существовали в условиях, когда высокое кино — Бергман, Антониони — было востребовано. Оно благородно зависело от зрителя, потому что зритель был способен оценить результат, достигнутый большим мастером. Сегодня, к сожалению, ситуация иная.

— *Но ведь в век интернета человеку легче познакомиться с классикой кинематографа. Найти любой фильм можно не выходя из дома.*

— А что это меняет? Может, это даже и хуже, что легко достать. Найдет человек фильм, посмотрит, потом еще один посмотрит, так же легко ему доставшийся... И вообще, я бы не стал ставить людей в зависимость от кино. Все же кино не входит в число приоритетных, важных и образующих культурных областей. Это очень среднее по возможностям и персоналиям явление. Что кинематографист значит в сравнении с Достоевским, Ремарком, Толстым? Большая литература, на мой взгляд, куда важнее. Но сегодня в жизни людей чтение занимает ничтожно малое место. И это кажется мне симптомом очень серьезным, потому что он может иметь необратимые последствия. Скоро появится поколение, у которого даже нет инстинкта к чтению. И оно породит еще более дикое поколение. Современная цивилизация — это цивилизация не гуманитарная, а технологическая и техническая, это по всему видно.

— У вас в ближайшее время должна выйти книга «В центре океана». Но прежде она была издана в Италии. Как так получилось?

— Да, книга сначала вышла в Италии в очень хорошем большом издательстве, и ее уже переиздают. Там есть один мой сценарий, конспекты лекций по философии, которые я читал, есть литературные эскизы — я делал их для себя, собирал, сочинял: такая творческая лаборатория. Еще есть какие-то размышления о кино — об Эйзенштейне, об европейском кинематографе. Я не знаю, какова реакция на эту книгу, но, наверное, если идет второе издание, — реакция хорошая. Все же европейская читающая среда отличается от нашей. Я не очень хотел, чтобы эта книга вышла в России. Она, мне кажется, малоинтересна здесь. Как и я сам. И потом, я не литератор и никогда им не буду. Я, к сожалению, режиссер и останусь им еще какое-то время.

— Не могу не спросить вас о недавнем каннском скандале с Ларсом фон Триером. Датский режиссер имел неосторожность в шутку назвать себя нацистом и признаться в симпатиях к Гитлеру.

— Фон Триер позволяет себе вещи, которые русский никогда не позволил бы. А он — европеец, ну, пошутил так. Мне кажется, это шутка на грани, и время таким шуткам еще не пришло. Нацизм пока лежит в постельке и отдыхает, ждет

своего часа, набирается сил. Таких постелек и кроваток много — это и Россия, и Германия, и Франция, и Англия. Нацисты есть по всему миру, и они просто ждут времени, когда им удастся проявить свои амбиции и заявить права на распоряжение нашими жизнями. Поэтому каждый более или менее взрослый человек должен понимать: есть вещи, которые опасно провоцировать, с которыми шутить как малолетнего ребенка приучать к эротике. Я исключаю это право за каким бы то ни было деятелем науки, культуры и так далее. Но такова Европа, что Триер через некоторое время опять будет рукопожатен. Ведь Каннский фестиваль оставил картину в своей программе. А на мой взгляд, после того высказывания должен был просто закрыться.

— *Недавно появилась информация, что вы собираетесь делать фильм о Второй мировой войне и это совместный проект с французами.*

— Да, сейчас идут подготовительные работы и поиск финансирования. Это очень серьезная работа, я ее ожидаю не без тревоги. Работаю с документами, с кинохроникой, изучаю поведение европейцев во Второй мировой войне. Почему европейцы не истребляли себя с такой яростью, как русских? Они все же берегли друг друга. Европейцы живут общей семьей. Что бы там ни говорили, они все равно в одном кафе из одной чашки пьют. Это будет документальный фильм, но там есть очень важный для меня «персонаж» — Лувр. Я хотел поразмышлять об искусстве, которое оказывается в объятиях военной истерии, военно-политического затмения.

— *Современная жизнь тоже вызывает у вас размышления. В частности, вы известны как защитник исторического облика Санкт-Петербурга. А сейчас начался новый виток скандала с башней "Газпрома" — теперь ее собираются построить на Охте.*

— В русском языке есть такое выражение: «не мытьем, так катаньем». Или «хождение лисы вокруг курятника». Я, честно говоря, никаких конкретных документов нового проекта не видел. Знаю только место, где это должно быть, и знаю, что расстояние до центра по закону там соблюдено. Но этот кол все равно будет торчать. Экономически для города и губернатора это, видимо, надо,

потому что налоги-налоги-налоги. Петербург – очень бедный город, нужны богатые дяди, которые в кассу бросали бы копеечки и рублики. Но цена-то все равно велика.

— *Когда скандал с башней только начался, была закрыта ваша постановка «Орестеи» Танеева. Говорили, что это месть властей, руководство театра утверждало, что дело лишь в экономических причинах. Но так или иначе постановка не состоялась. Не планируете ее возобновлять?*

— Нет, об этом даже разговоров не ведется. Время уже ушло. Я думаю, мне было бы правильнее принять приглашение из зарубежных оперных театров.

— *На Западе работать интереснее?*

— Конечно. Там есть возможность поработать с актером как с актером, а не как с носителем голосовых связок. Думать о музыке, о композиторе, а не о каких-то проблемах коммуникационных, социальных, как это было при постановке «Бориса Годунова» в Большом театре. Оркестранты, вокалисты подходили и спрашивали: «Александр Николаевич, можно мы уйдем сегодня с репетиции пораньше – нужно там сыграть и там сыграть...» Среди них были известные люди. Иногда я отпускал, иногда у меня уже не оставалось никакого терпения, и я говорил «нет». Но им казалось нормальным подойти к режиссеру и сказать, что они хотели бы уйти с репетиции.

— *А какие оперы вы хотели бы поставить на Западе?*

— «Травиату» я с удовольствием бы сделал. И очень хотел бы — «Евгения Онегина».

*«В новом составе Думы пугает большое количество артистов и спортсменов»<sup>261</sup>*

*В сентябре фильм «Фауст» Александра Сокурова победил на Венецианском фестивале. Это финальная часть тетралогии о власти, начатой «Молохом», «Тельцом» и «Солнцем». В преддверии российской премьеры картины обозреватель «Известий» Сергей Уваров поговорил с режиссером «Фауста» о власти, филармонической публике и искусстве в период смуты.*

*— В конце января состоится российская премьера «Фауста». Теперь, наконец, ваш фильм увидят и русские зрители.*

*— Надеюсь, надеюсь (смеется). Конечно, вся наша съемочная группа, и я, и автор сценария Юрий Николаевич Арабов – все мы, конечно, очень ждем встречи картины с нашими соотечественниками в условиях такого политического ажиотажа, политической разогретости аудитории. Социальный фон крайне неблагоприятный для выхода большой серьезной картины. Казалось бы, зрителям не до этого... Но надеюсь, что в России людям всегда будет до этого.*

*— Вы планировали провести премьеру в московском Зале Чайковского и петербургской Филармонии (в итоге московская премьера пройдет в Барвиха Luxury Village – “Известия”). Это сознательный выбор в пользу концертных площадок, а не кинотеатров?*

*— Да, конечно. Это места, где собирается особая публика. Я очень люблю филармоническое общество, и я сам состою в петербургском филармоническом обществе, нередко я узнаю людей в Большом зале Филармонии. Уже много лет, с момента моего приезда в Петербург, это для меня место особенное, намоленное. И это очень большая честь для меня представить кинокартину там, где впервые исполнял свои произведения Шостакович, где играли выдающиеся музыканты.*

---

<sup>261</sup> Уваров С. «В новом составе Думы пугает большое количество артистов и спортсменов». Интервью с А. Сокуровым // Известия, номер от 24 января 2012 года. С.7. Интернет-версия: <http://izvestia.ru/news/512945> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

— Ваш фильм вызвал очень большое внимание — в связи с победой на Венецианском фестивале, прежде всего. И наверняка на него придут не только знатоки вашего творчества, но и те люди, которые никогда не смотрели ваших фильмов, а может и Гете в руки не брали. Что бы вы могли им посоветовать?

— Ну, право же, никаких советов быть не может. Я могу только позавидовать зрителям — в том смысле, что те люди, которые никогда не читали Гете, не соприкасались с этой великой большой настоящей литературой, смогут получить такой толчок, который заставит их потом обратиться к этой литературе. В конечном счете, если зритель, посмотрев фильм, возьмет Гете и начнет читать «Фауста», то задача, которую я поставил перед собой, будет выполнена. Чтение — это единственный процесс, который гарантирует, что мы не одичаем, не опустимся ниже всякого предела. Подальше от кинематографа, подальше от всех противоречивых видов культуры, ближе к литературе!

— Зритель неподготовленный сможет воспринять такой фильм?

— Сомневаюсь, что есть подготовленные или неподготовленные зрители. Если по своему состоянию, по душе своей, по какой-то восприимчивости, тонкости он не готов в принципе художественное высказывание услышать, то не только «Фауста», но и никакое другое произведение он не сможет воспринять. Конечно, мы сейчас находимся в таком пограничном состоянии, что зритель (в широком диапазоне) отвык от серьезного кино, от монтажа кинематографического, а не клипового, не эстрадного. Но какая-то часть зрителей сохранила этот навык. Конечно, у нашего фильма есть недостатки, и я их вижу больше, чем кто-либо другой, но там есть и достоинства. И в первую очередь — абсолютно искренние усилия большого большого количества людей. Тех, кто создавал картину, было много, и мы все не могли ошибаться. Я хочу верить, что зрителю будет интересно наблюдать за судьбами наших героев, что он сможет встретиться с этой картиной и подумать о том, что значит эта часть тетралогии, зачем она создавалась, какое место здесь отводится нашему некоронованному властью персонажу. Я очень надеюсь, что, посмотрев фильм,



наши соотечественники найдут ответы политические и социальные вопросы, которые общество ставит сегодня, они прояснятся в своей вечности для нашей жизни российской.

— *А может ли искусство ответить на сиюминутные вопросы, которые ставятся социальной, политической жизнью? Или в настоящем искусстве надо искать только ответы на вечные вопросы?*

— И вечные, и те, которые «здесь и сейчас». Потому что то, что мы называем «здесь и сейчас» - это тоже вечные вопросы. Эти вопросы возникают, когда мы говорим о мудрости, о терпении, об ответственности каждого человека, представляющего народ, и отсутствии общей ответственности; когда мы говорим или думаем о том, что роль личности в историческом процессе явно преувеличена, завышена, и она такова только потому, что всем остальным людям на какое-то время (и на долгое время) становится безразлична своя собственная жизнь, жизнь общества, судьба цивилизации.

— *А вот эти митинги в Москве и не только в Москве — это что, пробуждение сознания, безразличности какой-то или это все же опасная тенденция?*

— Во-первых, это появление на политической сцене новых людей, которых раньше не было. Эти люди созрели, как созревает плод, как пробуждается и созревает дерево для нового времени года. Жалко, что государственная власть не замечает, не признает за этими людьми права на рост, на развитие, потому что, конечно, сегодня среди людей, которые заявляют о протесте, не только социальные неврастеники, но люди талантливые и образованные. Однако у значительной части этих людей нет никакого социального опыта. И я испытываю большую тревогу за то, в каких руках окажется страна. Потому что для меня совершенно понятно, что страна должна быть в руках профессиональных работников, которые знают хозяйство и будут осторожны, которые будут совершать какие-то экономические и политические операции, сделав перед этим анестезию. Надо обучать этих людей и привлекать их к власти. Не сажать в тюрьмы, не отдалять и не разгонять демонстрации с помощью дубинок, с помощью малоопытной полиции, которая привыкла

действовать только с позиции силы. Надо привлекать людей к работе государственной. Немедленно, обнаружив талантливую способного человека, этому человеку нужно дать возможность, помогая ему, проверять на реальной жизни, реальной экономике, на реальной социальной реактивности. Но сейчас этого нет, и в этом главная ошибка руководства страны.

— *И чем это грозит?*

— Управление страной может оказаться в руках людей неопытных, неталантливых, агрессивных, которые, понимая сложность положения, будут максимально высасывать из государства деньги, создавать свои рестораны, рынки, частные предприятия. Людям, которые вышли на демонстрации, нужно немедленно помочь обучиться каким-то элементарным способам управления, привлечь их к решению насущных вопросов. А то получится так, как было, когда Борис Николаевич Ельцин осуществлял свои перемены, и никто не знал, как в критической ситуации принимать решения; никто не знал, по правильному ли мы пути идем, потому что никто не был готов. Вот сейчас самое тяжелое – это, наверное, ответить на вопрос: кто конкретно будет заниматься хозяйством и экономикой страны. Ни кто будет заниматься политическими вопросами и всеми этими политическими «запахами», а кто сможет талантливо, способно, грамотно распоряжаться и управлять экономическим положением. Кто возьмет на себя смелость возвращения некоторых социалистических принципов. Вне всякого сомнения, это нужно. Введение такого государственного органа как госплан, создание пятилетнего и шестилетнего плана развития страны... Необходимо уйти от хаоса скрытого бандитского олигархического капитализма. Вот вопросы, которые меня беспокоят! Не политические. А экономико-управленческие: у кого в руках окажется хозяйство страны? Я устал наблюдать все эти постоянные кошмарные метания, подозрения. Все встревожены, мы все встревожены.

— *А в России вообще возможно поступательное развитие? Не революции и перевороты, а именно последовательное, умное движение вперед?*

— Оно необходимо. Пока мы не наблюдали его, у нас нет такого примера. У

нас, к сожалению, очень напряженные пока примеры. Конечно, если говорить объективно, то в сравнении с 90-ми годами сегодня экономическое положение лучше. Но когда нет очевидного масштабного развития, мы понимаем, что нас ждет что-то страшное, какой-то сильный шторм. Даже простые граждане понимают, что экономического развития с вовлечением в хозяйственную деятельность собственно населения в стране почти нет. И мы все понимаем, что если упадет цена на нефть, то нас постигнет катастрофа, которая проявится во всем – начиная от продуктов питания и кончая социальной стихией и гражданской войной. Мы даже не представляем, какая это будет катастрофа.

— *В конце 80-х вы сняли фильм про Ельцина, когда тот еще не был президентом России, а был, можно сказать, оппозиционным политиком. А сейчас вы видите среди молодых людей каких-то личностей такого же масштаба?*

— Люди с пафосом, эмоциями и с чистыми помыслами – наверное, есть. Но не надо забывать, что Ельцин, приходя к власти, имел огромный опыт социального, политического и экономического строительства. Он все же достаточно долго руководил колоссальной территорией промышленной (Урал), он знал бюрократию, он знал политическую систему. Власть, оказавшись в руках Ельцина, была все же в руках профессионального человека. У людей, которые сегодня молоды, нет никакого опыта – ни социального, ни бюрократического, ни административного. А современное общество – это слишком сложная машина, чтобы можно было просто так сесть за руль и по наитию ее вести. По меньшей мере, надо знать правила дорожного движения. А вообще-то желательно бы знать ее устройство и понимать, как ее починить.

— *А нынешние политики – знают, понимают?*

— Когда смотришь на новый состав Думы, то пугает большое количество артистов, спортсменов и так далее. Но я-то понимаю, что законы должны обсуждать, создавать, формулировать все же люди образованные, люди, у которых есть как минимум какое-то базовое знание юридическое. Можем мы допустить, чтобы нам операцию делал человек, у которого нет медицинского

образования? Положим ли своего близкого такому хирургу на стол? А почему мы свою родную страну можем отдать на растерзание людям, которые не имеют ни малейшего признака юридического образования и умения работать с самыми сложными государственными документами? Конечно, нужно решительно менять государственный закон в сторону существенного изменения образовательного ценза для депутатов Государственной Думы. Это должны быть образованные люди, знакомые с основами юридической культуры.

— *Когда вы говорили о проблемах российской власти и народной реакции на это, мне сразу вспомнилась ваша постановка «Бориса Годунова» в Большом театре. Пожалуй, многие показанные там ситуации мы узнаем сегодня...*

— Да, конечно. Но тут нужно говорить не обо мне, а о Пушкине, который увидел все это и суммировал. Хотя и до Пушкина это видели, и европейцы в том числе... Это вещи понятные и иногда даже простые. Но в нашей постановке был еще один очень важный аспект. У нас речь в первую очередь все же шла о сердечности человека, о судьбе души человека, у которого в руках огромная власть. Для царствующего, правящего человека душевная моральная жизнь является, в общем, главной.

***«Государство существует только для того, чтобы удерживать народ от одичания»<sup>262</sup>***

*Борьба вокруг судьбы Ленфильма — в самом разгаре. Напомним, что в прошлом году известные петербургские кинодеятели возмутились против планов о приватизации студии. Согласно этим планам, 75% акций Ленфильма должны были перейти в собственность АФК «Система», при этом территории студии в центре Санкт-Петербурга могли быть сданы под коммерческую застройку. После открытого письма кинорежиссеров*

---

<sup>262</sup> Уваров С. «Государство существует только для того, чтобы удерживать народ от одичания». Интервью с А. Сокуровым // Известия, номер от 31 августа 2012. С.7. Интернет-версия: <http://izvestia.ru/news/534157> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

*Александра Сокурова и Алексея Германа, просивших государство защитить студию, проект был приостановлен. После победы Сокурова на Венецианском фестивале (фильм «Фауст» завоевал главный приз — Золотого льва) режиссер встретился с Владимиром Путиным и лично изложил ему свои взгляды на ситуацию, сложившуюся с Ленфильмом.*

*В июне 2012 года Сокуров, представляющий Общественный совет Ленфильма, встретился с Министром культуры Владимиром Мединским и предложил ему рассмотреть концепцию, одобренную Общественным советом. Согласно этой концепции, Ленфильм остается полностью государственным и получает льготный кредит в размере 2 млрд. рублей, который позволит провести ряд преобразований (не продавая собственность и территории) и в итоге вывести студию на самоокупаемость.*

*В начале июля в Санкт-Петербург приехали представители Министерства во главе с замминистра по делам кинематографии Иваном Демидовым. Совместное заседание ленфильмовцев и московских чиновников закончилось скандалом: Александр Сокуров, Андрей Сигле, Константин Лопушанский и Дмитрий Светозаров демонстративно покинули совещание. В августе состоялась новая встреча Мединского и Сокурова, на которой было решено провести 11 сентября в Москве общественные слушания по делу Ленфильма. В преддверии этого мероприятия с кинорежиссером встретился обозреватель «Известий» Сергей Уваров.*

*— Как вы оцениваете ситуацию вокруг Ленфильма?*

*— На сегодняшний день это ситуация неустойчивости. Пока Министерство культуры само в нерешительности. Руководство министерства не знает само, как это представляет себе президент, а без президента решения приниматься, видимо, не будут. Президент — человек чрезвычайно занятой. К счастью, он кое-что понимает в экономике культуры и неплохо в этом разбирается. Судя по тому, что я видел на заседаниях совета по кинематографии, который Путин возглавлял в свое время, он дал бы фору любому руководителю студии или*

министру культуры. Я видел, как он разбирается в юридических аспектах, задает очень точные вопросы, ведет себя очень корректно.

— *На общественных слушаниях в Москве будет рассматриваться три концепции развития студии. Одна из них предложена АФК «Система», другая предложена Общественным советом Ленфильма. Что представляет собой третья концепция?*

— Эта концепция составлена человеком, который был председателем совета директоров — Эдуардом Пичугиным, предпринимателем по кинопрокату, бизнесменом. Эта концепция не отражает интереса совета директоров, потому что совета директоров уже нет. Это просто человек постарался, решил сам предложить какие-то варианты. Это его личная идея, личное предложение, которое выдвигается как бы от совета директоров. Но совет директоров будет другой. Он должен быть абсолютно новым.

— *Каким образом будет создан новый совет директоров?*

— Состав его должен быть определен следующим образом: какое-то количество человек от Росимущества, какое-то количество — от Министерства культуры и — представитель Ленфильма. Я настаиваю на том, что обсуждалось в октябре прошлого года с Путиным: состав совета директоров должен быть абсолютно новый, и в состав совета директоров обязательно должен войти представитель Ленфильма.

— *От общественного совета?*

— Да, или как-то иначе, как там будет решено. Так должно быть, на мой взгляд. Все прочее будет рождать недомолвки, конфликты, слухи и так далее, и так далее. Потому что именно совет директоров определяет экономическую, социальную и, если ему угодно, репертуарную политику студии. Причем, на последней встрече с министром культуры я настаивал на том, что Министерство культуры должно получить приоритетное право по отношению к Росимуществу. Сейчас же приоритетное право у Росимущества. Как будто бы это просто кусок земли, на котором стоят какие-то здания. Но ведь это в первую очередь предприятие культуры! Готово ли Министерство культуры к такому

перераспределению ответственности? Не знаю.

— *Мединский поддержал вас?*

— Конкретного ответа я не получил ни на один из своих вопросов. Но общая тональность разговора мне была очень понятна, и мне было комфортно говорить. По крайней мере, ни одного ложного или вызывающего у меня сомнения обещания дано не было. Это был откровенный разговор. Там, где министр культуры не мог определить свою позицию, он прямо и говорил, что он еще должен думать, размышлять. Там, где были ясности — сразу четко говорил об этом.

— *Кто может принять окончательное решение по вопросу Ленфильма?*

— Таинственная история. Мне кажется, что все должно решиться на очередной встрече с президентом страны. Поскольку эта история начиналась с его понимания ситуации. Беспрецедентная история, на самом деле. Потому что это один из немногих случаев, когда Путин меняет свое решение. Ведь решение о приватизации было принято. Но потом он согласился, что предложение представителей АФК «Система» коммерческое, оно не учитывает интересов национальной культуры, и остановил приватизацию. Мы договорились, что в любом случае еще встретимся, и результаты обсуждений разных вариантов ему будут сообщены, и можно будет принимать какое-то решение. Я надеюсь, что оно будет разумным, хотя тревога у меня остается, потому что министр культуры четко мне сказал, что они не будут занимать ни одну из позиций. То есть надежды на то, что Министерство культуры будет поддерживать учреждение культуры, пока нет.

— *Но все-таки не президент же должен подписывать итоговый документ.*

— Это совместное управление. Раз это государственная собственность и государство входит туда через Министерство культуры и Росимущества, то предполагается, что эти две организации должны, договорившись между собой, прийти к какому-то одному решению. Пока шансов, что поддержат именно нашу концепцию, не так много. Потому что идет очень большая обработка людей в сторону вариантов АФК «Системы» и Пичугина. В этом есть

заинтересованность отдельных людей на Ленфильме, и я знаю, что даже есть среди членов Общественного совета люди, которые оказывают давление на остальных людей с тем, чтобы они отстаивали вариант господина Пичугина.

— *В вашей концепции сделан акцент на авторское кино. Может ли оно быть если не прибыльным, то хотя бы не убыточным? Ведь кредит в 2 млрд рублей придется отдавать.*

— Авторское кино не может давать моментальной окупаемости. Но практически любая авторская картина себя окупает с течением времени, если есть система распоряжения готовым фильмом — хоть какой-то прокат, работа с телевидением и так далее. При отсутствии сильного продюсерского и промоутерского центра — разумеется, нет. Это все надо создавать. Будет очень трудно. Но простого пути уже быть не может. Сейчас студия уже настолько отягощена всякими проблемами, что выйти из этой ситуации без решительных действий невозможно.

— *Вы неоднократно высказывали идею о необходимости привлечения в самые разные сферы власти и управления европейцев — наподобие того, как это делал Петр I. Приглашение на Ленфильм западных менеджеров помогло бы?*

— Привлечение западных продюсеров, без всякого сомнения, могло бы быть полезно. Создание с участием западных коллег промоутерской компании, которая бы имела права на прокат и распространение фильмов, я бы приветствовал. Потому что у нас нет ни одного человека, который бы умел работать на международном рынке. Ни одна моя картина не находится по мировым правам в русских руках. Ни одна! Потому что никакой русской фамилии, никакому русскому банку никто не доверяет, и никаких договоров даже на продажу телевидению, если нет национального посредника, с русскими никто не заключает. Поэтому если вдруг на Ленфильме нам удастся создать такую компанию — это будет очень хорошо.

— *Прокат должен быть ориентирован на Запад?*

— На мир. В России перспектив прокатных мало у кого бы то ни было, потому что вся прокатная сеть ориентирована на американцев, и прокатного времени



для наших картин просто нет. Проданы все сети, все перестроено. Надо создавать национальный прокат заново. Говорить о Ленфильме, не говоря о прокате — то же самое, что говорить о фабрике, не говоря о магазине, в котором потом будет продаваться ее продукция. Так же, как мы бьемся за Ленфильм, надо биться за каждый кинотеатр в каждом городе, каждом небольшом поселке. Чтобы там было место, где показывалось именно национальное кино. В таком кинотеатре не должно быть ни одной западной картины. По крайней мере, в течение 5-7 лет. Сейчас идет война, настоящая война между прокатным продуктом России и мира. Поэтому надо действовать.

— *А в существующих кинотеатрах квоты нужно вводить?*

— Если это приведет к тому, что эти фильмы будут появляться в этих кинотеатрах — может быть. Но я боюсь, что это не просчитано и не продумано. Потому что в эти кинотеатры не пойдут люди смотреть серьезное кино. Где привыкли жевать, плевать, пить напитки... Мы обязательно должны разделить кинотовар, которым на 90% является кинематограф, приходящий к нам из Америки, и произведения культуры, серьезные вещи. В ювелирном магазине никогда колбасу не продают.

— *Но вот отечественное кино далеко не всегда соответствует высоким художественным принципам.*

— Я согласен. У подавляющего большинства кинематографистов интересы, увлечения, далеки от культуры и от какой-то художественной деятельности. Легкодоступность кинематографического образования привела к тому, что появилось очень много режиссеров-мусорщиков. Это неизбежный процесс либерализации в области культуры. Культура должна быть строгой, жесткой и труднодоступной средой — не в социальном смысле, а в другом.

— *Но если создавать сеть национального кинопроката, такие кинотеатры, в которых будут показывать только русское кино, туда будет попадать все кино, включая продукты этих «режиссеров-мусорщиков»?*

— Для начала — да. Все это должно быть объединено под этим национальным флагом. На каждом кинотеатре будет висеть флаг Российской Федерации. Или

флаг Министерства культуры, если оно его разработает. Это должны быть места, к которым с уважением относится, в первую очередь, молодая часть населения.

— *Создание такой сети потребует больших финансовых вливаний. Но в июле Минфин опубликовал предложения к формированию бюджета на 2013-2015 годы, согласно которым расходы на культуру уменьшатся, а на оборону — увеличатся. Кроме того, многие прогнозируют вторую волну кризиса.*

— На области культуры не должны сказываться никакие кризисы. Учреждения культуры должны работать так же независимо от ситуации в стране, как учреждения здравоохранения. Катастрофы, война... Оздоровление души должно происходить столь же регулярно и маниакально, как и деятельность больниц. Сокращение расходов на культуру — неправильное политическое решение. Потому что одичание угрожает русскому народу более, чем кому-либо на этой территории. И более чем кому-либо вообще на территории этого континента. Степень одичания русских людей — катастрофическая.

— *Что вы вкладываете в слово «русский»?*

— Этнически русских. Как той части населения, которая берет на себя ответственность быть главной, той, которая ведет всех куда-то. Этот ужасающе низкий уровень этой части населения приводит к тому, что столь же низкий уровень устанавливается и везде. Такие же проблемы на Кавказе. Откуда приезжают эти лихие джигиты, которые с ножами ходят? Это то же полное отсутствие культуры. Молодежь на Кавказе абсолютно вышла из-под контроля старшего поколения. Если еще на территории кавказских республик — рядом с родителями, семьями, — они еще как-то держатся, как только они приезжают сюда — они становятся абсолютно неподконтрольны. Даже Кадыров хватается за голову, видя, как эти «джигиты» себя ведут. Поэтому вопрос культуры для меня принципиален. Цели существования государства — только в культуре. У государства нет другой цели. Государство нужно не для того, чтобы защищать границы или создавать экономические структуры. Современное государство существует только для того, чтобы удержать народ от одичания. То есть

умножать и защищать культуру. А через культуру — изменять и реформировать все остальные области жизни. Культура — во главе всего. Не ВВП, не еще что-то, а именно культура. Еще с ленинских времен развитие культуры остается для нас грандиозной задачей. Это и есть национальная идея — развитие культуры.

### ***Воспоминания Александра Сокурова о Галине Вишневской***

*11 декабря 2012 года не стало Галины Вишневской. Когда появилась информация об этом печальном событии, автор диссертации позвонил Александру Сокурову и попросил его рассказать о своем общении с этой великой женщиной. Получившийся из интервью спонтанный рассказ был опубликован в виде прямой речи режиссера в «Известиях»<sup>263</sup>. Приводим полный текст.*

Можно сказать, что с Вишневской я был знаком всю жизнь — ведь у родителей дома были ее пластинки. В нашей семье не очень знали о существовании Ростроповича, а вот о том, что Вишневская есть на этом свете, — всегда знали. Еще до личного знакомства с ней я несколько раз ловил себя на мысли о том, что было бы прекрасно поработать с ней. Меня тянула вот эта ее душевная статность, какой-то внутренний камертон.

А однажды в моем доме раздался телефонный звонок, и я услышал совершенно знакомый мне голос. Это был Ростропович. Я не мог поверить, что он мне звонит. Он предложил мне ставить с ним «Хованщину» в La Scala. Потом мы встретились в Петербурге у них дома — Ростропович пригласил меня на ужин.

Картошечка, водочка... Галина Павловна разливала борщ по тарелкам, и это был очень сердечный вечер. В тот момент, когда я пересек порог ее

---

<sup>263</sup> Сокуров А. «Я смотрю на нее — и вижу русскую государыню». Воспоминания о Галине Вишневской [запись Уварова С.] Интернет-публикация: <http://izvestia.ru/news/541373> (ссылка верна на 11 декабря 2014 года).

петербургского дома, она меня обняла — и сразу появилось такое чувство, как будто мы с ней давно были знакомы. Они с Ростроповичем вели себя очень просто, по-человечески, как будто не было никаких статусных расстояний. Это было какое-то чудо. Я ушел оттуда с прекрасным чувством. Я увидел настоящую русскую культуру, настоящий русский дом и вот то великое качество высокой интеллигенции, высокой знатности (образно говоря, не в смысле дворянства). С тех пор я уже неоднократно бывал в доме у них, мы вечерами сидели, разговаривали...

Там же у меня возникла мысль сделать документальный фильм «Элегия жизни» о Ростроповиче и Вишневской. Они согласились на это с радостью, уделяли съемкам большое внимание, много времени потратили — и он, и она. Специально приезжали ради этого в Петербург. И я видел, как складывается жизнь в их большом многоэтажном доме, похожем на дворец. Как Ростропович репетирует, а она его ждет...

Она, конечно, была хозяйкой в доме. Я много раз ловил себя на том, что я смотрю на нее — и вижу русскую государыню. Если бы у нас было монархическое устройство государства, она была бы лучшей царицей. И потому, как она умела гневаться, и потому, как умела прощать, и потому, что она была пронзительно умна. Во время съемок «Александры» у нас два раза были встречи с чеченскими чиновниками, и я видел, как она сурово, серьезно и просто с ними разговаривала. Она умела просто и ясно выражать свои мысли — даже самые масштабные, политические и государственные.

При работе над «Александрой» у нас моментально сложились очень сердечные отношения. Она сразу сказала: «Я понимаю, что фильм делает режиссер, и пойду за вами во след — туда, куда вы меня поведете». И я ответил: «Ну, для начала я поведу вас в Чечню». «В Чечню? Ну хорошо». Я знаю, что ее отговаривали ехать туда, потому что там было совсем небезопасно. Но она поехала.

Когда мы начали подготовительные работы, вечерами и ночами слушали

Шаляпина, смотрели Анну Маньяни. Разговаривали о роли, о гриме, о драматургии. Она задавала очень мало вопросов, но очень внимательно слушала, впитывала каждую интонацию, каждое замечание. И когда мы анализировали работу Анны Маньяни, то она просто разбирала на какие-то молекулы это изображение на киноэкране.

Проблемы у нас были только тогда, когда мы делали грим. Ей было трудно привыкнуть к новой роли — женщины из другого социального среза. Потому что много лет она была в этом царственном состоянии, а тут — простая женщина. И она даже попросила убрать этот грим, чтобы ей было удобно, но я был вынужден проявить жесткость. Я сказал категорически, что историю жизни героини поменять невозможно и ей нужно пройти через это внутреннее перевоплощение, перестройку. Она коротко подумала и согласилась. После этого все шло как по партитуре. Бывало, на съемках в перерывах она брала наушники и слушала оперы, симфоническую музыку — она привезла с собой диски. А вечерами мы разговаривали с ней о жизни.

Последний раз я с ней общался несколько месяцев назад. Мы собирались в январе следующего года снимать с ней фильм, где она должна была читать русскую классическую поэзию — Пушкина, Лермонтова, Тютчева. Но — не состоялось, увы.

И я сожалею, что нам не удалось поработать с ней на «Фаусте», потому что там для нее предназначалась одна из главных ролей — Ростовщик (*так зовут в сокуровской картине персонажа, ассоциирующегося с Мефистофелем; в итоге его воплотил Антон Адасинский — С. У.*). И мы даже прошли с ней грим и актерские пробы, но, к сожалению, какие-то близкие ей православные люди сказали, что категорически нельзя этого делать, и она испугалась. Сожалею, что были в Москве люди, которые воспрепятствовали осуществлению этого огромного, грандиозного труда. Она была способна и готова к этому. Она бы сыграла эту роль поразительно. Я видел это, чувствовал, и эта роль писалась для нее. Она грандиозно одарена как драматическая

актриса.

Уход Галины Павловны — это огромная потеря и для искусства, и для человечества вообще. Еще и потому, что она была исключительно честной и порядочной. Это в артистической художественной среде — редкость.

### **Александр Сокуров – о фильме «Петербургская элегия»<sup>264</sup>**

*В одном из разговоров автора диссертации с Александром Сокуровым была затронута идея и история создания фильма «Петербургская элегия». Режиссер, который, как правило, избегает подробного объяснения своего замысла, оставляя зрителям и исследователям простор для интерпретаций, здесь подробно разобрал все художественные решения, включая и выбор музыки. Приводим интервью. Прежде оно не публиковалось.*

*— Почему вы решили снимать фильм «Петербургская элегия», снова вернувшись к теме Шаляпина после «Элегии»?*

— Всё очень просто. Потому что мне сказали, что в Петербург приезжает его сын. Я до этого был знаком с дочерьми Шаляпина, у нас были хорошие отношения, и они все время говорили о его сыне, что надо, чтобы он сюда приехал. И мы договорились с руководством шаляпинского музея, чтобы как только он соберется приехать – они тут же мне сообщат. Ну они, по-моему, только за два дня до приезда сообщили, поэтому очень трудно было организовать, найти пленку, оборудование... Но в конце концов удалось. Было небольшое количество черно-белой пленки. Но меня это вполне устраивало.

*— Там только лицо сына Шаляпина снято в цвете.*

— Потому что оно живое, его надо снимать так. Сохранить реальный цвет лица, его живость и то, что он живет лишь мгновение. В отличие от его батюшки, у которого была жизнь вечная – и в лице, и в мгновениях, и в

---

<sup>264</sup> Прежде интервью не публиковалось.

паузах.

— *В начале фильма мы видим длинный кадр толпы.*

— Да, это митинг. И еще там есть сцена, где люди колбасу покупают. Это мы в Елисейском снимали. Такое положение было, что люди уже погибали от бескормицы. Просто непонятно было, что делать. И вдруг привезли эту колбасу. И нам директор этого магазина разрешил привезти камеру, поставить за дверь и через стекло зеркальное снимать. А потом мы просто выставили камеру за спину продавщицы, и это никого не интересовало. Всем было так важно, достанется ли им колбаса! Но при этом люди вели себя очень по-человечески, там не было драк, это был тот самый последний петербургский люд, который, что называется, урожденный. И там была задача сделать это на максимально длинном кадре, чтобы психология очереди сохранилась. Вот и всё.

— *А почему Пятая симфония Чайковского на этой сцене?*

— Не знаю. Вероятно, она передает какое-то настроение. Пятая симфония – она ведь перед Шестой симфонией, и это предчувствие такое. Предчувствие чего-то неокончательного и чего-то того, что будет длиться бесконечно. Так оно и получилось. Оно ведь до сих пор длится. Я имею в виду состояние людей. Эти люди никогда не решат свои проблемы. И эти проблемы здесь никогда не будут решены.

— *Прямой связи с сыном Шаляпина здесь нет?*

— Это народ, от которого он произошел, от которого он оторвался и тем не менее все признаки его – сохранились в его лице. Он сын великого человека, но в сыне великого человека все опять возвращается к началу. От величия – к обыденности. Плохой актер, игравший где-то в голливудских картинах, но шлейф великого отца, и эти манеры... К сожалению, это так, но что тут сделать? Такая судьба у человека.

— *Он на вас плохое впечатление произвел?*

— Ну, так нельзя сказать. Он как человек имеет свои достоинства. Он был прост, без всяких вычурностей, без капризов, вел себя очень достойно.

Просто видно по уровню запросов, по уровню культуры, что ничего кроме внешнего сходства Господь ему не передал или он не сохранил на жизненном пути своем. Он мог так же в каком-то сереньком заношенном пиджачке оказаться в этой очереди и так же стоять, взять эти триста грамм вареной колбасы или не взять, сложись по-другому судьба его.

— *В фильме вы цитируете письмо Горького Шаляпину о том, как они были на похоронах Чехова, и там очень негативная характеристика толпы дана.*

— Это судьба человека, суета вокруг судьбы человека. Тут смерть такого человека абсолютно нецененного. Думаете, тогда, когда умирал Чехов, кто-то понимал фундаментальность этой фигуры? Да нет, конечно. Умирал писатель более или менее известный, вокруг которого к тому же все время ходили слухи, что вот, он живет без жены, она ему изменяет, вот он больной, вот у него чахотка, вот он в долгах, вот он дом построил, вот он это не вернул, вот ему там задолжали... О нем говорили гораздо больше именно в этом смысле. О том, как провалились его спектакли – он воспринял это очень тяжело и не скрывал отчаяния. И все обсуждали, что даже после этого жена не приехала к нему. Поэтому это просто судьба... Никаких знаков, просто судьба. А им – Горькому и Шаляпину – придется пережить и то, и другое. Тут все в зеркале.



## Приложение 2. Список режиссерских работ Александра Сокурова

*Фильмы и театральные постановки приводятся по официальному сайту Александра Сокурова<sup>265</sup> (редактор — А. Тучинская), за некоторыми исключениями, которые будут отдельно пояснены в сносках.*

### Игровые фильмы

1. Одинокий голос человека (1978–1987, 87 мин.)
2. Разжалованный (1980, 30 мин.)
3. Скорбное бесчувствие (1983–1987, 110 мин.)
4. Амфир (1986, 35 мин.)
5. Дни затмения (1988, 137 мин.)
6. Спаси и сохрани (1989, 168 мин.)
7. Круг второй (1990, 92 мин.)
8. Камень (1992, 84 мин.)
9. Тихие страницы (1993, 77 мин.)
10. Мать и сын (1996, 67 мин.)
11. Молох (киноверсия: 1999, 107 мин.; видеоверсия: 2000, две части по 63 мин.)
12. Телец (киноверсия: 2000, 90 мин.; видеоверсия: 2000, 2 части по 52 мин.)
13. Русский ковчег (киноверсия: 2002, 95 мин.; видеоверсия: 2002, 99 мин.)
14. Отец и сын (2003, 94 мин.)
15. Солнце (2004, 110 мин.)
16. Александра (2007, 90 мин.)
17. Фауст (2011, 137 мин.)

### Документальные фильмы

1. Самые земные заботы<sup>266</sup> (1974, 24 мин.)

---

<sup>265</sup> Остров Сокурова. Официальный сайт. <http://sokurov.spb.ru>. Ссылка верна на 11 декабря 2014 года.

<sup>266</sup> Как уже отмечалось, документальные фильмы, снятые в Горьком, в официальную фильмографию не

2. Автомобиль набирает надежность (1974, 13 мин.)
3. Позывные R1NN (1975, 22 мин.)
4. Последний день ненастного лета<sup>267</sup> (1978, 28 минут)
5. Мария (1978–1988, 4 части, 41 мин.)
6. Соната для Гитлера (1979–1989, 1 часть, 11 мин.)
7. Альтовая соната. Дмитрий Шостакович<sup>268</sup> (1981, 8 частей, 80 мин.)
8. И ничего больше (1982–1987, 7 частей, 70 мин.)
9. Жертва вечерняя (1984–1987, 2 части, 20 мин.)
10. Терпение труд (1985–1987, 1 часть, 10 мин.)
11. Элегия (1986, 3 части, 30 мин.)
12. Московская элегия (1986–1988, 9 частей, 88 мин.)
13. Советская элегия (1989, 4 части, 37 мин.)
14. Петербургская элегия (1990, 4 части, 38 мин.)
15. К событиям в Закавказье. Ленинградская кинохроника № 5. Спецвыпуск (1990, 1 часть, 10 мин.)
16. Простая элегия (1990, 2 части, 20 мин.)
17. Ленинградская ретроспектива 1957–1990 (1990, 16 частей, 13 ч. 08 мин.)
18. Пример интонации (1991, 6 частей, 48 мин.)
19. Элегия из России (1992, 7 частей, 68 мин.)
20. Солдатский сон<sup>269</sup> (1995, 12 мин.)
21. Духовные голоса (1995, 5 частей, 327 мин.)
22. Восточная элегия (1996, 45 мин.)
23. Робер. Счастливая жизнь (1996, полная версия — 26 мин., сокращенная версия — 12 мин.)
24. Смиренная жизнь (1997, 75 мин.)

---

включены. Здесь они представлены в хронологическом порядке под номерами 1-4.

<sup>267</sup> Это единственный из «горьковских» документальных фильмов Сокурова, официально изданный на DVD. Диск называется *Elegy of Land* и включает, помимо данной картины, фильм «Мария».

<sup>268</sup> В соавторстве с Семеном Арановичем. Фильмы «Дмитрий Шостакович» и «Композитор Шостакович» мы в фильмографию не включаем.

<sup>269</sup> «Солдатский сон» — фрагмент пятичастной документальной картины «Духовные голоса». На DVD он выходил в качестве бонуса к западному изданию фильмов «Духовные голоса». DVD называется *Spiritual Voices*.

25. Петербургский дневник. Открытие памятника Достоевскому (1997, 45 мин.)
26. Петербургский дневник. Квартира Козинцева (1997, 45 мин.)
27. Повинность (1998, 5 частей, 225 мин.)
28. Беседы с Солженицыным (1998, две части по 52 мин.)
29. dolce... (1999, 60 мин.)
30. Элегия дороги (2001, 47 мин.)
31. Петербургский дневник. Моцарт. Реквием (2005, 70 мин.)
32. Элегия жизни (2006, 2 части, 101 мин.)
33. Репетиция. Юрий Темирканов<sup>270</sup> (2008, 73 мин.)
34. Блокадная книга (2009, 140 мин.)
35. Интонация (2009, 6 частей, 251 мин.)

## Музыкальный театр

1. Гамлет<sup>271</sup> (Новая опера, Москва, премьера 4 ноября 2000)
2. Венок памяти (Дворцовая площадь, Санкт-Петербург, 26 января 2006)
3. Моцарт и Сальери. Реквием (Малый зал Государственной филармонии им. Д. Д. Шостаковича, Санкт-Петербург, премьера 3 февраля 2007)
4. Северные сады (Большой зал Государственной филармонии им. Д. Д. Шостаковича, Санкт-Петербург, премьера 01 октября 2005)
5. Борис Годунов (Большой Театр, Москва, премьера 25 апреля 2007)
6. Антигона<sup>272</sup> (Капелла им. М. И. Глинки, Санкт-Петербург, единственное исполнение – 12 июня 2008 года)
7. Покаяние<sup>273</sup> (Капелла им. М. И. Глинки, единственное исполнение – 23 июля 2013 года).

<sup>270</sup> На официальном сайте А. Сокурова этот фильм на момент написания работы не указан.

<sup>271</sup> В программке и на сайте театра режиссером постановки значится Валерий Раку, однако, поскольку А. Сокуров приложил руку к режиссуре «Гамлета» и некоторые из его идей были сохранены в финальном варианте постановки, мы считаем возможным указать этот спектакль в списке работ Сокурова. На официальном сайте Сокурова упоминания об этом спектакле на момент написания работы не было.

<sup>272</sup> Режиссура концертного исполнения. На официальном сайте это произведение на момент написания работы не было указано.

<sup>273</sup> Помощь в адаптации концертного исполнения к пространству Капеллы им. М. И. Глинки, подбор видеозаставок. На официальном сайте это произведение на момент написания работы не было указано.