

На правах рукописи

Уваров Сергей Алексеевич

МУЗЫКА В РЕЖИССУРЕ АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА

Научная специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва

2015

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского».

Научный руководитель: Доктор искусствоведения, профессор
Сапонов Михаил Александрович

Официальные оппоненты: **Огаркова Наталия Алексеевна**,
доктор искусствоведения, ведущий научный
сотрудник ФГБНИУ «Российский
институт истории искусств»
Калинина Екатерина Андреевна,
кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ
ВПО «Государственная классическая
академия имени Маймонида»

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Воронежская
государственная академия искусств»

Защита состоится 24 сентября 2015 года в 17:00 часов на заседании Диссертационного совета 210.009.01 при ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского», 125009, Москва, Б. Никитская ул. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского» и на сайте www.mosconsv.ru.

Автореферат разослан «__» _____ 2015 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

М. В. Переверзева

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Вопросы взаимодействия музыки и других видов искусств всегда представляли большой интерес для исследователей, поскольку изучение «синтетических» произведений позволяло не только увидеть новые качества, рождающиеся на пересечении двух разных сфер искусства, но и с непривычного ракурса взглянуть на внутреннее содержание каждого из компонентов в отдельности. Особенно показательны это в отношении киномузыки: кинематограф сделал возможным появление множества новых форм и принципов взаимодействия музыкального и визуального ряда — начиная от иллюстрирования (предполагающего доминирование одной составляющей и вторичность другой) и заканчивая концептуальной равноценностью обоих пластов.

Среди выдающихся кинематографистов, создавших в своем творчестве образцы равноправного диалога музыки и видеоряда, 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. Вместе с тем режиссер продолжает активную творческую деятельность и регулярно выпускает новые картины, которые становятся важной частью современного кинопроцесса — как русского, так и мирового.

Одна из ключевых особенностей режиссерского стиля Сокурова — огромное внимание к музыке: практически каждый фильм Сокурова отличается оригинальной музыкальной концепцией, свидетельствуют о

глубоком понимании и любви автора к музыкальному искусству. Множество высказываний режиссера подтверждают основополагающее значение музыки (и, прежде всего, классической музыки) для его творчества, мировоззрения, художественного и человеческого самоощущения. А некоторые картины Сокурова демонстрируют первичность музыкального начала перед визуальным и даже драматургическим, что позволяет расценивать их не только как кинематографическое, но и как музыкальное высказывание. Кроме того, героями неигровых фильмов Сокурова становились выдающиеся музыканты: Дмитрий Шостакович, Федор Шаляпин, Юрий Темирканов, Мстислав Ростропович, Галина Вишневская.

Еще одна точка соприкосновения Александра Сокурова с музыкой — работы в сфере музыкального театра. Помимо вызвавшей широкий резонанс постановки «Бориса Годунова» Модеста Мусоргского в Большом театре стоит назвать музыкально-сценическое действо «Моцарт и Сальери. Реквием», премьерное исполнение ораториальной оперы «Антигона» Сергея Слонимского (в концертном зале, но с элементами театрализации), несостоявшуюся постановку трилогии «Орестея» Сергея 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. Поэтому перед исследователем встает ряд неординарных вопросов и задач, связанных как с особенностями бытования музыки в художественном пространстве каждого конкретного произведения, так и с воздействием музыки на формирование режиссерского стиля и эстетики в целом.

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. Однако и в ней раскрыты далеко не все аспекты этого вопроса (что связано, во-первых, с объемом материала, а во-вторых, с адресатом издания: книга предназначена для широкого круга читателей). Кроме того, с момента написания книги удалось обнаружить целый ряд важнейших материалов, позволивших более объемно изучить данную тему и сделать выводы, ценные как для истории музыки и кинематографа, так и для современного культурного процесса. Этим обусловлена *актуальность* предлагаемой работы.

Объектом исследования стали режиссёрские концепции Александра Сокурова, а также неосуществленные замыслы, описанные и прокомментированные автором диссертации на основе рабочих бесед и интервью с режиссером и сохранившихся архивных материалов. *Предмет изучения* — музыкальность творчества Александра Сокурова во всех возможных аспектах: способы использования музыки в игровых и документальных фильмах, влияние музыки и принципов построения музыкального произведения на режиссерский стиль Сокурова и на композиционное устройство его фильмов, отношение к музыкальному материалу при работе с театральными постановками, воплощение образов музыкантов в документальных картинах.

Материалом диссертации послужили, в первую очередь, фильмы и постановки Александра Сокурова, а также режиссерские тексты (планы, сценарии, заметки, письма, дневниковые записи), интервью с режиссером и его соратниками, аудиозаписи и ноты использованных Сокуровым музыкальных произведений. Бесценным источником фактологических сведений и подспорьем в понимании специфики режиссерского восприятия музыки стало личное общение (устные беседы и переписка) автора

настоящей работы с Александром Николаевичем Сокуровым, начатое в 2010 году.

Цель исследования — создать целостную концепцию музыкальности в творчестве Сокурова и предложить пути решения теоретических проблем, возникающих в связи с новаторскими режиссерскими решениями в сфере музыки.

Задачи исследования:

- Обосновать важность музыкального ряда в фильмах Сокурова и необходимость его исследования как равноправного, а иногда и ключевого компонента кинопроизведения;
- Раскрыть наиболее яркие музыкально-кинематографические концепции в творчестве Сокурова через анализ его фильмов и музыкально-театральных постановок;
- Описать основные принципы работы Сокурова с музыкой при создании фильмов;
- Изучить кинематографические произведения и проекты Сокурова в сфере музыкального театра, которые прежде не становились объектами изучения или не были известны научному сообществу вообще;
- Предложить периодизацию творчества Сокурова, учитывающую все аспекты кинопроизведений, в том числе и музыкальный ряд;
- Проследить эволюцию «музыкального» стиля Сокурова (совокупности способов его работы с музыкой в кинопроизведении);
- Изложить историю взаимоотношений Сокурова с выдающимися музыкантами: Альфредом Шнитке, Мстиславом Ростроповичем,

Галиной Вишневской, Юрием Темиркановым, Сергеем Слонимским, Линой Мкртчян;

- Рассмотреть плоды сотрудничества современных композиторов с Сокуровым и оценить степень влияния режиссера на их стиль;
- Доказать художественную ценность раннего («горьковского») творчества Сокурова (в том числе и в отношении работы с музыкой);
- Впервые обнародовать историю создания и первоначальные (измененные впоследствии) концепции ряда кинематографических и музыкально-театральных произведений Сокурова;
- Устранить ошибки и неточности, фигурировавшие в других исследованиях и публикациях, связанные как с общефактологическими вопросами, так и с музыкальной сферой в творчестве режиссера;
- Систематизировать разрозненные сведения о музыкально-театральных работах режиссера.

Исследование музыкальности в творчестве Александра Сокурова связано с решением ряда проблем. Главная из них — определение роли и функции музыки в кинопроизведении, степени влияния музыки на общую концепцию фильма, выявление различных форм взаимодействия музыкального начала, видеоряда и сюжетной (драматургической) основы. К другим проблемам относятся периодизация кинематографического творчества Сокурова, оценка неоднозначных музыкально-театральных проектов режиссера, выявление глубинного влияния музыки на режиссерское мышление и формирование художественного мира Сокурова.

В работе применен комплексный *метод исследования*, сочетающий исторический, теоретический, источниковедческий и междисциплинарный подходы.

Теоретической базой исследования послужили работы по киномузыке (в том числе, выполненные в Московской консерватории), весь спектр имеющихся русскоязычных и англоязычных киноведческих работ по творчеству Сокурова, а также публикации по вопросам художественного процесса второй половины XX века.

На защиту выносятся следующие положения:

- Музыка — одна из основ кинематографического языка Александра Сокурова и духовная платформа режиссера;
- Комплексное изучение творчества Александра Сокурова невозможно без анализа музыкальных концепций его фильмов;
- Работая над музыкальными концепциями фильмов, Сокуров проявляет себя не только как кинорежиссер, но также как интерпретатор и даже композитор;
- Музыкальные концепции почти всех фильмов Александра Сокурова (за исключением нескольких ранних лент) базируются на классической музыке; это справедливо даже для тех картин, где звучит только музыка, сочиненная специально для фильма;
- Эволюция способов работы Александра Сокурова с музыкальным материалом в своих фильмах позволяет нам выстроить периодизацию его творчества на основе именно музыкальной составляющей; таким образом, музыка становится ключом к периодизации;
- Раннее («горьковское») творчество Сокурова представляет не только историко-биографический, но и художественный интерес — в том

числе и по причине интересных решений в плане использования музыки; созданные в этот период кинокартины могут быть с полным основанием включены в фильмографию Сокурова (наравне с картинами, созданными во время и после обучения во ВГИКе);

- Концепции ряда фильмов Сокурова целиком выросли из музыкальных произведений или были вдохновлены ими;
- Сокуров оказал непосредственное влияние на творчество и судьбу ряда современных композиторов (Александр Михайлов, Юрий Ханон, Андрей Сигле);
- В своих документальных картинах Сокуров создал целый ряд портретов выдающихся музыкантов, причем каждый из этих кинопортретов решен в ином стиле, чем остальные;
- Сокуров создал не один, а три фильма о Шостаковиче; два неизвестных прежде фильма («Композитор Шостакович» и «Дмитрий Шостакович») содержат ценные видеозаписи, не вошедшие в известный фильм («Альтовая соната. Дмитрий Шостакович»), и представляют большой исторический интерес как для киноведов, так и для музыковедов;
- Работы в сфере музыкального театра — важная часть творчества Сокурова, без изучения которой невозможно увидеть целостный творческий облик режиссера;
- Не дошедший до сценического воплощения проект постановки «Орестей» Сергея Ивановича Танеева был Сокуровым разработан достаточно тщательно, а режиссерские идеи и концепции были отражены в рукописи «Режиссерские акценты либретто оперы» и

эскизах; изучение этих материалов делает возможной реставрацию замысла.

Научная новизна диссертации состоит в том, что это первое комплексное исследование роли музыки в творчестве выдающегося русского кинорежиссера Александра Сокурова и наиболее обширное, на момент написания, исследование творчества Сокурова в целом. Некоторые фильмы этого режиссера впервые в отечественной науке получили осмысление. В том числе, были изучены и подробно проанализированы прежде неизвестные (не упоминавшиеся ни в одной фильмографии или каталоге, недоступные для зрителей и исследователей) фильмы Сокурова о Дмитрие Шостаковиче. Автором диссертации были впервые описаны первоначальная концепция постановки «Бориса Годунова» Модеста Мусоргского в Большом театре и режиссерская концепция постановки «Орестеи» Сергея Танеева в Михайловском театре (спектакль не состоялся). Работа содержит описание неизвестных ранее замыслов Сокурова в сфере музыкального театра, а также впервые обнаружит множество фактов, связанных с работой Сокурова над музыкой в фильмах. Были впервые осуществлены анализы неопубликованных музыкальных партитур Андрея Сигле и Александра Михайлова, созданных для фильмов Сокурова. Также в диссертации предложены новые термины, применимые к различным формам использования музыки в фильмах.

Апробация. Диссертация обсуждалась 20 мая 2014 года на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и была рекомендована к защите.

Отдельные положения и выводы диссертационного исследования легли в основу монографии «Музыкальный мир Александра Сокурова» (М.: Классика-XXI, 2011. 160 с.), публикаций в музыковедческих журналах и сборниках, а также докладов на научных конференциях:

- Бах в музыкальном мире Сокурова. Доклад на научной конференции (6.04.2010) // «Мастера Барокко (К юбилейным датам)» / Научная конференция кафедры истории зарубежной музыки. М., Московская консерватория 6 апреля 2010.
- Кинорежиссеры в опере. Доклад на научной конференции (22.05.2009) // «Театр в контексте музыкальной жизни» / Юбилейная научная конференция кафедры истории зарубежной музыки. М., Московская консерватория, 22 мая 2009.
- Музыка в творчестве Александра Сокурова. Доклад на научной конференции (10.11.2011) // «Болховитиновские чтения-2011. Русское искусство в мировом художественном процессе» / Всероссийская научно-практическая конференция. Воронеж, 10-12 ноября 2011 года.
- Музыкальное путешествие Александра Сокурова и Иоганна Фауста. Доклад на научной конференции (29.11.2012) // «Закадровое искусство: история и теория киномузыки» / Международная научная конференция кафедры истории зарубежной музыки. М., Московская консерватория, 28-29 ноября 2012.
- Иконографические материалы оперных режиссёрских разработок Александра Сокурова. Доклад на научной конференции (14.05.2014) // Вторая музыкально-иконографическая конференция «Культура Запада и культура Востока» / Международная научная конференция кафедры истории зарубежной музыки. М., Московская консерватория, 13-14 мая 2014.
- Три фильма Александра Сокурова про Дмитрия Шостаковича. Доклад на научной конференции (04.12.2014) // Научные чтения Международного музыкального фестиваля имени И. И.

Соллертинского. Витебск., Витебская областная филармония, 4-5 декабря 2014.

Кроме того, ряд идей и тезисов диссертации был озвучен в рамках цикла просмотров и обсуждений фильмов Александра Сокурова (Московская консерватория, кафедра гуманитарных наук, 2010-2011 годы). Организаторами и ведущими цикла выступили доцент кафедры гуманитарных наук МГК им. Чайковского Р. Ю. Кузьмин и автор диссертации. В обсуждениях принимали участие учащиеся и члены профессорско-преподавательского состава МГК им. Чайковского, МГУ им. Ломоносова, Высшей школы экономики и других учебных заведений Москвы.

Практическая ценность работы заключается в том, что ее материалы и результаты могут быть востребованы в рамках образовательных программ как музыкальных учебных заведений (в частности, для учащихся композиторского и историко-теоретического факультетов), так и кинематографических и театральных вузов. Работа будет полезна кинорежиссерам, звукорежиссерам и композиторам кино, исследователям киномузыки, киноведам, специализирующимся на отечественном авторском кинематографе. Кроме того, на основе сведений, изложенных в работе, можно возобновить несостоявшуюся постановку «Орестей» Танеева.

Структура работы такова: она состоит из Введения, четырех глав, Заключения, а также двух Приложений. В Приложениях представлены интервью автора диссертации с Александром Сокуровым, воспоминания Александра Сокурова о Галине Вишневской, записанные автором диссертации, и полный список кинематографических и театральных работ режиссера.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается выбор темы, ее актуальность и научная значимость, определяется круг основных проблем и задач.

Первая глава «Классическая музыка в фильмах Сокурова» посвящена кинематографическим работам Александра Сокурова, в которых используется классическая музыка; обосновывается принципиальная важность именно классических музыкальных произведений для художественного мира режиссера, а также предлагается новый подход к периодизации его творчества.

Практически во всех фильмах Сокурова, 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. Многочисленные высказывания режиссера свидетельствуют о том, что музыка (в первую очередь, классическая) 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. 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.

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, и из запоминающегося тембрового решения. 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, так и малоизвестные широкой публике. Узнаваемость не главное. Куда важнее наличие характерной яркой интонации, которую можно вычленить 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 «Расподии 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 велика 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» (последнем, на момент написания работы, игровом фильме режиссера), только уже в качестве платформы избрана немецкая музыка XVIII-XX веков. Сигле и Сокуров намеренно делают ставку на стилизацию, вызывая у зрителей целый ворох ассоциаций, апеллируя к «культурному геноу» европейской публики. С некоторой натяжкой это можно сравнить с тенденциями в музыке второй четверти XX века, объединенными под названием «неоклассицизм». По аналогии с неоклассицизмом мы можем назвать принцип работы Сокурова и Сигле с музыкальным рядом игровых фильмов *«неомузыкой»*.

Способы работы Сокурова с классической музыкой показаны в первой главе диссертации на примере следующих фильмов: «Автомобиль набирает надежность», «Одинокий голос человека», «Соната для Гитлера», «Мария»,

«И ничего больше», «Жертва вечерняя», «Скорбное бесчувствие», «Ампир», «Камень», «Тихие страницы», «Мать и сын» и «Восточная элегия». Для всех этих картин приведены подробные аналитические очерки.

Вторая глава «Сотрудничество с современными композиторами» рассказывает о фильмах Сокурова, для работы над звуковым рядом которых привлекались современные композиторы. Подробно прослеживается совместное творчество режиссера с Александром Михайловым, Юрием Ханиным (Ханоном), Сергеем Евтушенко и Андреем Сигле, упоминается о работе с Муратом Кабардоковым над фильмом «Франкофония», на момент написания диссертации еще не завершено.

Всего у Сокурова одиннадцать фильмов с новосочиненной музыкой — 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 Сокурова с кинокомпозиторами. Вместе с тем, было бы ошибкой расценивать творчество 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. Диссертация восполняет этот пробел.

Первым профессиональным композитором, с которым поработал Александр Сокуров, стал Александр Михайлов. Он написал музыку к игровому дебюту Сокурова на Ленфильме — короткометражной ленте «Разжалованный» (1980). Для «Разжалованного» режиссеру нужно было музыкальное решение, основанное на использовании лейттемы. И эта идея была воплощена А. Михайловым.

Главному герою фильма соответствует звучание низких медных духовых. Именно низкие духовые солируют в музыкальном вступлении и в заключении к 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, любезно предоставленная композитором автору диссертации. В клавири фигурируют два номера, но в фильме остался только один: он озаглавлен «Основная тема» и имеет темповое обозначение *Moderato*. 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: беглые фигуры на простейших гармониях накладываются на проклевывающуюся мелодию. Постепенно мелодическая линия становится более оформленной и самостоятельной. Именно в таком виде, но без фигур, этот мотив будет использоваться в дальнейшем. Вопросительные интонации, завершающиеся протяжной нотой, особенно выразительны в одиноком звучании. Сотрудничеством над «Разжалованным» и режиссер, и композитор остались довольны.

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) — это псевдоним. Оригинальная фамилия композитора — Соловьев-Савояров. Он родился в Ленинграде в 1965 году, в 23 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»). Это событие стало сенсацией: на только что созданной международной кинопремии (ее стали неофициально называть «европейский Оскар») отмечают прежде неизвестного советского композитора!

Основная тема фильма впервые звучит в прологе, накладываясь на 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. 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 — в одном музыкальном образе Ханин смог сконцентрировать весь богатый многогранный эмоциональный мир «Дней затмения».

Важно, что композиции Ханина никогда не становятся «аудио-дубликатом» сцен фильма, в которых они используются, но рожают 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 цветowego 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», западная версия песенки про 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.

Сотрудничество Сокурова и Ханина продолжилось на фильме «Спаси и сохрани» (по роману Г. Флобера «Мадам Бовари»), однако в процессе работы над картиной между режиссером и композитором произошел конфликт (имеющий как личные, так и эстетические причины), поэтому музыки Ханина в фильм было взято очень мало.

Единственный полноценный номер авторства Ханина, оставшийся в финальном варианте «Спаси и сохрани», символизирует пошлую мечту о

красивой жизни. 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 стилевой 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.

В диссертации прослеживается судьба музыкального материала, написанного Ханиным для «Спаси и сохрани», но не востребованного режиссером, а также кинематографические работы композитора с учеником Сокурова режиссером Игорем Безруковым.

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», 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. Эта идея была воплощена петербургским композитором Сергеем Евтушенко, работавшим с Сокуровым над картинами «Робер. Счастливая жизнь» и «Русский ковчег». Если в «Робер. Счастливая жизнь» оркестровая импровизация целиком базируется на классических темах, то в «Русском ковчеге» на финальных титрах звучит оригинальная композиция авторства Сергея Евтушенко. Однако по своему настроению, интонации, духу тема перекликается с ноктюрном «Разлука» М. И. Глинки, также фигурирующим в фильме (в оркестровой обработке), и воспринимается как глобальная аллюзия на произведение Глинки.

В чем-то схожий принцип работы с классической музыкой (названный нами «неомузыкой») мы видим и в картинах, созданных Сокуровым в сотрудничестве с композитором Андреем Сигле. В общей сложности их совместная фильмография включает пять фильмов: «Телец», «Отец и сын», «Солнце», «Александра» и «Фауст». Из этого ряда наиболее интересны (с точки зрения роли музыки) «Отец и сын» и «Фауст». Партитуру к картине «Отец и сын» композитор озаглавил «Фантазия на темы Чайковского», а музыкальное сопровождение «Фауста» решено как аллюзия на немецкую классическую музыку XVIII-XIX веков.

Изучая примеры сотрудничества Сокурова с современными композиторами, автор диссертации опирался на неопубликованные рукописи, предоставленные авторами, и информацию, полученную «из первых рук» — от самих композиторов.

В *третьей* главе «Музыкальный театр Александра Сокурова» исследуется одна из самых закрытых и малоизвестных областей творчества Сокурова. В отличие от многих других режиссеров, пробовавших свои силы драматическом театре, Сокуров сделал сознательный выбор в пользу театра музыкального. 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.

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. В диссертации раскрывается эта сторона творческой деятельности Сокурова и рассматриваются принципы его работы с музыкой вне кинематографического контекста.

Основное внимание уделяется двум оперным проектам режиссера: «Борису Годунову» М. Мусоргского в Большом театре и неосуществленной постановке «Орестеи» С. Танеева, планировавшейся в Михайловском театре. В диссертации сделана попытка описать и осмыслить первоначальную режиссерскую концепцию постановки «Бориса Годунова», существенно отличающуюся от того, что в итоге увидели зрители (это оказалось возможным благодаря сохранившимся эскизам художника Юрия Купера, работавшего с Сокуровым над этим проектом). Финальный вариант постановки анализируется в контексте кинематографического творчества Сокурова.

Подробное описание и анализ концепции постановки «Орестеи» сделаны автором диссертации на основе неопубликованной режиссерской

рукописи. Документ, озаглавленный «Орестея. Режиссерские акценты либретто оперы» и датированный на титульном листе августом 2007 года, 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. 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. 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. Таким образом, изучив этот документ, мы можем не только восстановить концепцию постановки, но и составить представление о процессе вызревания замысла. В поле зрения других исследователей данная рукопись не попадала.

Из знакомства со всеми примерами работы Сокурова в музыкальном театре делается следующий вывод: оперная режиссура Александра 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.

Четвертая глава «**Образы музыкантов в творчестве Александра Сокурова**» посвящена фильмам, в которых Сокуров создал кинематографические портреты известных музыкантов — Дмитрия Шостаковича, Федора Шаляпина, Мстислава Ростроповича, Галины Вишневской, Сергея Слонимского и Юрия Темирканова.

Для Александра Сокурова жанр неигровой ленты о музыкантах оказался одним из постоянных направлений его творчества. Страстно влюбленный в музыку, 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 Мкртчян, Еленой Камбуровой, Андреем Сигле, Юрием Каравайчуком. 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 (Слонимский, Сигле, Мкртчян), с кем-то, наоборот, сотрудничества не получилось (Каравайчук, Камбунова), а некоторые друзья-музыканты стали героями фильмов Сокурова. В диссертации анализируются картины «Элегия», «Петербургская элегия», «Простая элегия», «Элегия жизни», «Репетиция. Юрий Темирканов», «Интонация (Сергей Слонимский)». Но центральное место занимает рассказ о трех фильмах Сокурова про Дмитрия Шостаковича.

Первый — широко известный — фильм о Шостаковиче получил название «Альтовая соната. Дмитрий Шостакович». Но, вопреки существующему мнению, Сокуров после «Альтовой сонаты» создал (против собственной воли, но для спасения студии) еще два фильма о Шостаковиче. Поскольку они не включены в официальную фильмографию Сокурова,

никогда не демонстрировались, не издавались и хранились в архиве под псевдонимом, эти два «вынужденных» фильма неизвестны ни простым зрителям, ни исследователям.

В диссертации впервые подробно анализируются все три картины Сокурова о Шостаковиче и рассказывается история их создания. Фильмы рассматриваются не только с художественной точки зрения, но и как важные историко-культурные документы, которые, будучи одними из первых советских документальных лент про Шостаковича (наряду с «Альтовой сонатой»), помогут нам понять, как воспринималась властью личность Шостаковича в первые годы после его смерти. Кроме того, наличие этого описания гарантирует сохранность двух прежде неизвестных фильмов для истории кинематографа и музыки.

В *Заключении* подводятся итоги исследования. Утверждается, что Сокуров сказал новое слово не только в кинематографе как таковом, но 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. Кинематограф Сокурова представляет многочисленные формы сочетания музыки с остальными составляющими кинопроизведения, и роль музыки при этом может бесконечно варьироваться. Музыка живет в его фильмах не только в виде звукового образа, но и как персонаж, идея, символ. И это та почва — духовная, эмоциональная, культурная, — на которой произрастает все его творчество. Для Сокурова музыка — первооснова, база, то, что предшествует кинематографу и во многом его превосходит.

Преклоняясь перед музыкальными шедеврами, Сокуров, однако, воспринимает музыку предельно субъективно; не как некий инструмент,

звучащий определенным, заранее заданным образом, но как собственный голос. Отсюда — стремление повлиять на само звучание музыки. В диссертации проводится сравнение творчества Сокурова с другими выдающимися режиссерами его поколения (Ларс фон Триер, Джим Джармуш, Питер Гринуэй), а также с более старшими его современниками (Лукино Висконти, Ингмар Бергман, Андрей Тарковский, Стэнли Кубрик). Делается вывод о том, что для Сокурова кино и творчество в целом становится способом проживания музыки, ее осмысления и преображения, что дает возможность рассматривать творчество Александра Сокурова не только как кинематографический, но и как музыкальный феномен — многоплановый и уникальный.

Публикации по теме диссертации

Периодические издания из перечня ВАК

1. *Уваров С.* Музыкальный театр Александра Сокурова // Музыкальная академия. 2012. №1. С. 19-25.
2. *Уваров С.* Три взгляда на Шостаковича Александра Сокурова // Музыкальная жизнь. 2014. №6. С. 76-79.
3. *Уваров С.* Вагнерианство в кинематографе: Александр Сокуров и Ларс фон Триер // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 1. С. 83-97.
4. *Уваров С.* Оперы на античные сюжеты в режиссуре А. Сокурова // Театр. Живопись. Кино. Музыка (альманах). 2014. №3. С. 161-175.

Монографии

Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика-XXI, 2011. 160 с.

Материалы научных конференций

1. *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.
2. *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.