

RU

Советская музыка кино.

Второе поколение – композиторы-шестидесятники

Егорова Т. К.

Аннотация. В статье предпринята попытка аналитического рассмотрения результатов деятельности поколения композиторов-шестидесятников в кинематографе. Цель исследования – выявить специфику советской школы музыки кино, ядро которой составляли наиболее яркие и неординарные представители отечественного музыкального авангарда, достигшие известности и мирового признания в различных сферах академической и экспериментальной музыки послевоенного периода. Научная новизна заключается в осмыслении, как в каждом конкретном случае, так и в общих закономерностях, степени взаимовлияния кинематографа, ориентированного на восприятие массовой аудитории, с одной стороны, и проявлений творческой индивидуальности композиторов – с другой. В результате исследования автор приходит к выводу, что благодаря эффективной творческой деятельности композиторов-шестидесятников на несколько лет была сохранена традиция сотрудничества отечественных кинематографистов с наиболее талантливыми и высокопрофессиональными музыкантами, что не позволило советской школе музыки кино опуститься до уровня стандартизированного нарративного звукового сопровождения.

EN

Soviet Cinema Music.

The Second Generation – Composers of the Sixties

Egorova T. K.

Abstract. The paper attempts to analyse the results of the activities undertaken by the generation of composers of the Sixties in cinema. The aim of the study is to identify the specifics of the Soviet school of cinema music, the core of which included the brightest and most extraordinary representatives of the Russian musical avant-garde who achieved fame and world recognition in various fields of academic and experimental music of the post-war period. The scientific novelty lies in understanding, both in each specific case and in general patterns, the degree of mutual influence of cinema, focused on the perception of the mass audience, on the one hand, and the manifestations of creative individuality of the composers, on the other hand. As a result of the study, the author comes to the conclusion that due to the effective creative activities of the composers of the sixties, the tradition of cooperation of Soviet cinematographers with the most talented and highly professional musicians was preserved for several years, which would not allow the Soviet school of cinema music to descend to the level of standardised narrative soundtrack.

Введение

1960-е годы были, пожалуй, самыми взрывными и пассионарными в истории отечественного искусства. Они выдвинули на авансцену целую плеяду молодых и жаждавших мирового признания художников. Среди них было немало талантливых композиторов и кинорежиссеров, чьи встречи и творческое сотрудничество на первый взгляд могли показаться случайными, но в действительности обернулись ярчайшими художественными достижениями и открытиями в равной степени в обоих видах искусства. Интересно и другое: никогда ранее кинематограф не втягивал в свою орбиту еще не оперившихся и только вступающих на самостоятельный путь музыкантов, которые были вынуждены без всякой предварительной подготовки на эмпирическом и интуитивном уровнях осваивать тонкости и премудрости незнакомого им вида деятельности. Но они достойно выдержали испытание, не подражая уже установленным канонам и трафаретам старших и опытных коллег. Изобретая собственные правила, они подарили отечественному кинематографу музыку, которая удивительным

образом отразила поэтику «оттепельного периода» и те смелые идеи, что со временем помогли выкристаллизоваться индивидуальной манере их авторского письма.

Разумеется, подобное произошло далеко не с каждым из дебютировавших в советском кино в 1960-е годы, хотя попытку попробовать силы именно в этот период предприняли практически все из громко заявивших тогда о себе композиторов-шестидесятников. Их приход был во многом запрограммирован последовательно реализуемой властями главной идеологической установкой, на протяжении всей истории советского кинематографа определявшей пути его развития. Суть установки в концентрированной форме была выражена в лаконичной ленинской фразе: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино» (Болтянский, 1925, с. 19). Ставшая крылатой благодаря наркомку просвещения А. В. Луначарскому, она привела к формированию устойчивой тенденции на привлечение к работе в кино лучших творческих сил страны. Таковыми в период хрущевской «оттепели» режиссеры считали молодых, полных свежих творческих замыслов композиторов, в музыке которых, разрушая жесткие догмы метода социалистического реализма, отражалась «эпоха перемен». На экран вышли новые поколения современных романтических героев-интеллектуалов, «физиков» и «лириков», которые совсем по-иному ощущали время, по-иному мыслили и чувствовали. Их целью был прорыв в другое духовное измерение.

Основная часть

Для композиторов предложение писать для фильмов выглядело более чем заманчивым, ибо оно предоставляло широкие возможности для эксперимента, создание в сжатые сроки кинопартитур, которые не ложились потом надолго в стол, а сразу исполнялись, записывались в тон-студиях лучшими музыкальными коллективами, через экран становились доступными зрителям, делая имя автора известным в масштабах всей страны. Кроме того, немаловажное значение имели и материально-финансовая сторона вопроса, и защищенность музыки авторскими правами, и возможность поэкспериментировать с музыкальными приемами и идеями, способными в дальнейшем привести к рождению произведений уже традиционных академических жанров. Но существовала еще одна немаловажная причина обращения к кино, о которой говорить публично было не принято, но которую, тем не менее, можно назвать мотивационной. Ее очень точно обозначал композитор Николай Каретников: «С 1961 года и вплоть до начала перестройки я был почти лишен возможности исполнять свои произведения в Советском Союзе. На протяжении 25 лет единственным способом выжить стала для меня композиторская работа в кинематографе и драматическом театре» (Каретников, 1990, с. 95). Под этими словами могли подписаться многие из молодых композиторов, поэтому отказов от поступающих с киностудий предложений практически не было.

Одним из первых заявил о себе в кинематографе Николай Каретников (1930-1994). В 1958 году в прокате демонстрировались сразу две игровые ленты с его фамилией в титрах. Первая – короткометражка «Пастух» – представляла собой экранизацию по рассказу М. Шолохова и была в равной степени кинодебютом как композитора, так и режиссера Искры Бабич. Позднее выяснилось, что для Каретникова она оказалась своего рода «разминкой» перед работой над музыкой к полнометражной ленте «Ветер» (1958) набиравшего стремительно силу режиссерского тандема А. Алов – В. Наумов.

«Ветер» принадлежал к категории историко-революционных фильмов, старт которым был дан в далекие 1930-е годы культовыми для советской эпохи картинами кинотрилогии о Максиме (реж. Гр. Козинцев, Л. Трауберг, комп. Дм. Шостакович, 1934-1938), фильмами «Мы из Кронштадта» (реж. Е. Дзиган, комп. Н. Крюков, 1936), «Шорс» (реж. А. Довженко, комп. Дм. Кабалевский, 1939). Неудивительно, что в своем первом серьезном киноопусе Каретников пошел по уже проторенному пути, обратившись к симфоническому типу музыкальной драматургии, вызывавшей порой аллюзии с Малером и Шостаковичем, с обилием нарративной музыки, не выходявшей в своих действиях за границы содержания кадра. Кроме того, от старших мастеров был заимствован распространенный для данной жанровой категории фильмов прием коллажных врезок в оригинальный музыкальный текст цитатных фрагментов из революционных песен. Таковой, к примеру, была открывавшая картину мелодия «Варшавянки», которая затем погружалась в поток интенсивного симфонического развития с тем, чтобы выплеснуть наружу героическую тему – лейтмотив преодоления, упорного движения к цели.

В то же время моноцентрический принцип построения музыкальной драматургии со сквозной темой-идеей, насыщенной взрывной внутренней энергией, и выбор в качестве основного формообразующего принципа экранной концепции жанра марша, но не героического, победного, а грузного, усталого, достигающего трагедийной кульминации в сцене расстрела белогвардейцами группы большевиков, выделяют музыку «Ветра» из потока подобных ему кинолент и, что самое важное, намечают векторы развития, характерные приемы, что в дальнейшем станут отличительными для авторской манеры композитора. Причем, увлеченность работой и материалом приведут его через несколько лет к созданию «Драматической поэмы» для симфонического оркестра (1960) на основе музыки фильма «Ветер», а еще позже отдельные ее фрагменты проявятся в музыке одноактного балета «Геологи» (1959-1963).

И подобные взаимообмены, взаимопереходы в разные виды искусства в творчестве Николая Каретникова не будут единичными. Среди подобных примеров: 4 церковных хора (I. На постриг; II. Из пророка Софонии; III. Моление о согласии; IV. Соборование) из масштабной киноэкранизации А. Алова и В. Наумова «Бег» по мотивам произведений М. Булгакова (1970), давшие импульс к написанию Восьми духовных песнопений

для мужского хора памяти Бориса Пастернака (1969-1989). Кстати, Николай Николаевич впоследствии весьма гордился тем, что одним из первых композиторов добился права включения выдержанной в канонических православных традициях авторской духовной музыки в игровое пространство советского фильма (из личной беседы с композитором, август 1991 г.). Музыка четвертого фильма, также созданного в содружестве с А. Аловым и В. Наумовым, «Скверный анекдот» (1966), вызвавшего шквал противоречивых откликов и положенного на 21 год на полку, сочинялась почти параллельно с балетом «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер» (1964-1967). Поэтому взаимопересечения между ними были неизбежны, хотя бы из-за близости использованных гротесково-сатирических решений в трактовке сюжетов Э. Т. А. Гофмана и Ф. М. Достоевского. Музыковед Елена Никифорова (2020) открыто признает тот факт, что «фрагменты партитуры “Крошки Цахеса” стали музыкальной основой киноленты «Скверный анекдот». <...> Музыка балета оказалась идеально подходящей для передачи карнавальности образности фильма» (с. 174). Более того, синхронизация музыки с игровым действием и её интонационно-стилистическое попадание в мироощущение великого русского писателя получились настолько идеальными, что после официального снятия прокатных ограничений «Скверный анекдот» был включен в учебные программы режиссерского факультета ВГИКа в плане изучения возможностей функционирования музыки в кино.

Следует также обратить внимание на важное обстоятельство, ранее не отмечавшееся: уникальность музыки Н. Каретникова в «Скверном анекдоте» состояла в том, что она вошла в соприкосновение с игровым действием, ориентируясь не на кинематографическую, а на театральную эстетику музыкального оформления. Тесная связь музыки с художественно-образительным решением эпизодов, выдержанных в стилистике подчеркнута реалистических сценических декораций, и с почти хореографической пластикой движения персонажей, использование приема «обобщения через жанр» (А. Альшванг), отсутствие функциональных разграничений между внутрикадровой и закадровой музыкой сообщали фильму возбужденно нервическую эмоциональность и особую «музыкальность» звучания – качества, к которым особенно начинает стремиться современный кинематограф. Но тогда, в далекие 1960-е, подобное воспринималось как вызов. Неслучайно Михаил Тараканов называл музыку «Скверного анекдота» «самым крупным достижением в этом жанре после Прокофьева» (цит. по: Селицкий, 1997, с. 214), а Александр Селицкий добавил еще одно значимое замечание: именно музыка «специфически музыкальными средствами *выражает* концепцию и даже говорит в рамках этой концепции то, что может сказать только она» (Селицкий, 1997, с. 214).

Необычная, по сути дела эксклюзивная, коллизия возникла при создании Каретниковым музыки к кинодилогии А. Алова и В. Наумова «Легенда о Тиле» (1976) по мотивам романа Шарля Де Костера (глубокий и обстоятельный анализ музыки фильма содержится в статье А. А. Боевой (2020) «Кинематографические обертоны в творчестве Н. Каретникова: музыка фильма «Легенда о Тиле»). Проблема заключалась в том, что к тому времени Каретников уже более десяти лет работал с драматургом Павлом Лунгиным над либретто оперы «Тиль Уленшпигель» (1965-1985) и был, как говорится, в материале собственной концепции музыкальной драматургии. Но у режиссеров было *свое* представление о музыкальной составляющей фильма. «От музыки режиссеры потребовали следующее: она должна быть простой, народной, архаичной, походить на Баха и при всем этом быть шлягером. <...> Лишь постепенно выяснилось, что А. Алову и В. Наумову было необходимо то, что стало модным в момент создания ленты (70-е годы), а именно: Вивальди и итальянский XVIII век. Отсюда возник острый конфликт между мной и режиссерами. <...> Сам выбор музыкальной стилистики казался мне неправомерным. Пусть речь шла о XVIII столетии, но ведь с XVIII веком связано в первую очередь имя Баха, а не Вивальди, Торелли и тех милых итальянцев, которые тогда вошли в моду.

Понимая, что такого рода отношения между режиссером и композитором – вещь опасная, чреватая самым неприятным итогом для самого фильма, я все же ничего не смог с собой поделаться, не смог послушно вытянуть руки по швам. “Тиль” стал нашей последней совместной работой» (Каретников, 1990, с. 98, 99).

Действительно, две следующие картины «Тегеран-43» (1980) и «Берег» (1983) Алов и Наумов будут выпускать без Каретникова, после смерти Александра Алова композитор все-таки ответит согласием на просьбу Владимира Наумова и сочинит музыку к картине «Закон» (1989), хотя какого-либо значения для восстановления творческих и деловых взаимоотношений этот факт иметь не будет.

Тем не менее, многолетняя работа в кино не проходит для Н. Каретникова бесследно, ибо главные достоинства и отличительные особенности его музыкальных кинопартитур состоят, согласно мнению А. А. Боевой (2020), в том, что «в его музыке выражена собственная уникальная эстетическая позиция и самобытное художническое миропонимание. Занимая значительное место в творческом наследии композитора, она оказывается тесно связанной с остальными сферами его искусства, будь то вокальная или симфоническая музыка, балет или опера, порой же становится стимулом к их созданию» (с. 176).

Ярким и ошеломляющим, не имевшим больше аналогов ни в отечественном, ни в зарубежном киноискусстве, был дебют в большом кино Вячеслава Овчинникова (1936-2019), который, будучи еще студентом второго курса композиторского факультета (класс С. С. Богатырева) Московской консерватории, написал музыку к снятой на киностудии «Мосфильм» короткометражке Георгия Щербакова «Телеграмма». Спустя несколько лет последовали дипломная лента Андрея Тарковского «Каток и скрипка» (1960), курсовая работа студентов режиссерского факультета ВГИК Андрея Кончаловского и Евгения Осташенко «Мальчик и голубь» с 14-летним Николаем Бурляевым в главной роли (1961) и фильм, принесший его постановщику Золотого Льва Венецианского кинофестиваля и мировую известность, «Иваново детство» (1962). Далее без какой-либо люфтпаузы

с поразительной непринужденностью переключений в различные сюжеты, исторические эпохи, режиссерскую стилистику список пополнил «Первый учитель» (реж. А. Кончаловский, 1965), где в процесс записи музыки Вячеслав Овчинников впервые встал за дирижерский пульт и уже больше никогда никому его не уступал. Интересно, что за дирижерский пульт на большой филармонической сцене Вячеслав Овчинников встал лишь 8 лет спустя – в 1973 году в Москве в Колонном зале Дома Союзов, чтобы выступить с Большим симфоническим оркестром радио и телевидения на юбилейном концерте, посвященном 100-летию со дня рождения С. В. Рахманинова. Причем, обладая феноменальной памятью, все музыкальные сочинения, как собственные, так и чужие, В. Овчинников дирижировал наизусть, а, если его и заставляли положить на пюпитр партитуру, то она до финального аккорда оставалась открытой на первой странице. Следующий год – «Андрей Рублев» (реж. А. Тарковский, 1966), «Долгая счастливая жизнь» (режиссер Г. Шпаликов, 1966) и, наконец, музыка к оскароносной экранизации романа Л. Н. Толстого «Война и мир» (реж. С. Бондарчук, 1965-1967). Этот фильм, признанный классикой исторического кино, потряс весь мир не только эпической масштабностью гениально выстроенных батальных сцен, проникновенной лиричностью пейзажных натуральных съемок, великолепным актерским составом, тонкостью психологических разработок образов персонажей, но удивительной пассионарностью и «русскостью», казалось бы, заполнявшей все экранное пространство музыки.

Общий объем записанной для «Войны и мира» музыки составлял тринадцать часов, из которых потом в фильме остались всего семь, что также считалось невероятно большим объемом и в определенной степени отражало ту высочайшую оценку художественных достоинств музыки и таланта В. Овчинникова, которую С. Бондарчук, не обращая внимания на молодость автора, не стеснялся высказывать и публично.

В книге «Желание чуда» есть фрагмент, посвященный Вячеславу Овчинникову, в котором маститый режиссер не только говорит о своем личном и в то же время глубоко профессиональном отношении к композитору, но и приоткрывает некоторые потаенные нюансы композиторской «кухни» в поиске тех или иных музыкальных идей и решений. «На мой взгляд, он необыкновенно талантливый музыкант и сочинитель. В нём удивительным образом сочетаются наивность и самоуверенность, житейская безалаберность и творческая дисциплина. Но над всем стоит адская работоспособность и неиссякаемая жажда творить, писать, работать. В этом своём желании он поистине неистов. Я не разочаровался в нем... <...>

Слава рано определился в своих стремлениях. Он не думал, кем стать – агрономом или врачом. В восемь лет он написал мазурку, которая вошла в фильм. В шестнадцать начал было работать над оперой «Война и мир». Он думал над музыкой к фильму около четырёх лет, а написал её удивительно быстро.

Овчинников покорила меня своей фанатичной привязанностью к искусству. Ради дела он пренебрегает всем: собой, друзьями. Он поссорил меня со многими музыкантами, с артистами ансамбля имени Александрова, его руководителем Борисом Александровым. Сказал, что ансамбль не может спеть как надо «Ах вы, сени, мои сени». Он сам дирижировал оркестром, и его требовательность была подчас просто фантастической. Он писал музыку ночи напролёт, а днём дирижировал.

Чтобы родился такой вальс, какой написал Овчинников для первого бала Наташи, нужно было любить её. Он и любил – и героиню, и исполнительницу. Он растил и будоражил эту любовь, писал стихи, дарил букеты, завораживал сам себя, но всё это было, прежде всего, средством художественного творчества» (<https://libking.ru/books/nonf/-nonfiction/443318-sergey-bondarchuk-zhelanie-chuda.html>).

Из более поздних работ Овчинникова отметим трогательно нежную и поэтичную, «рахманиновскую» музыку в экранизации А. Кончаловского тургеневского романа «Дворянское гнездо» (1969), сурово-сдержанную, полную внутренней неистовой силы «русскую фугу» финала «Андрея Рублева» А. Тарковского (1966) и блистательные по исполнению оригинальные музыкальные кинопартитуры, отмеченные глубоким проникновением в стилистику и концептуальный замысел легендарных картин классика советского немого кинематографа А. Довженко «Арсенал» (1971), «Земля» (1972), «Звенигора» (1973). Они до сих пор считаются одним из наиболее удачных образцов создания музыкального сопровождения к кинолентам дозвукового периода, где продемонстрировано уважительное и бережное отношение и к режиссерскому замыслу, и к экранному первоисточнику.

К сожалению, в дальнейшем, несмотря на сохранявшуюся активность сотрудничества с кинорежиссерами и в 1970-е годы, смещение акцента на общественную и гастрольную дирижерскую деятельность не позволило Овчинникову остаться на столь же высоком уровне профессионализма в музыке кино, что стало приводить к частым самоповторам, тиражированию ранее уже найденных клише и, как следствие, снижению интереса к нему со стороны кинорежиссеров.

По-разному складывался путь в кинематографе находившихся в эпицентре бурных дискуссий и общественного внимания композиторов «Московской тройки» – Денисова, Губайдулиной, Шнитке.

Автор музыки более шестидесяти игровых, научно-популярных, анимационных фильмов Эдисон Денисов (1929-1996) дебютировал в кино в дипломной короткометражке «Черепаша Тортилла» выпускника режиссерского факультета ВГИК Виктора Георгиева (1962, мастерская Л. Кулешова). Надо сказать, что такое начало для молодых композиторов-шестидесятников было делом вполне обычным. Подобным «вхождением» в кинематограф отметились, к примеру, Микаэл Таривердиев (музыка к фильму «Человек за бортом» режиссеров Эдуарда Абалова, Александра Курочкина, Алексея Сахарова; мастерская С. Юткевича, 1958), Вячеслав Овчинников (музыка к фильму «Каток и скрипка» Андрея Тарковского; мастерская М. Ромма, 1960).

Встреча с Георгиевым, как показало время, оказалась неслучайной: результатом их творческого сотрудничества стали военно-приключенческие ленты «Сильные духом» (1967) и «У опасной черты» (1983), а также

искромётно изящная экранизация одноименной комедии О. Уайльда «Идеальный муж» (1980) с Юрием Яковлевым и Людмилой Гурченко в главных ролях. Помимо Георгиева, Эдисон Денисов работал с Михаилом Козаковым (комедия «Безымянная звезда», 1978), Аркадием Сиренко (военная драма «Дважды рожденный», 1983; фантастическая драма «Искушение Б.», 1990), Виталием Мельниковым (историческая драма «Царская охота», 1990), Никитой Хубовым (детектив «Тело», 1990), Валерием Педряковским (социальная драма «На окраине, где-то в городе», 1988; мелодрама «Очень верная жена», 1992) и др. Мы полагаем, что интенсивность работы Эдисона Денисова в кино, особенно в 1980-1990-е годы, была во многом спровоцирована попаданием в печально знаменитый Список «хренниковской семёрки», куда, помимо Денисова, вошли Елена Фирсова, Дмитрий Смирнов, Вячеслав Артемов, Александр Кнайфель, София Губайдулина, Виктор Суслин, чье творчество было подвергнуто грубой критике в докладе первого секретаря правления Союза композиторов СССР Т. Н. Хренникова во время VI Съезда СК в ноябре 1979 года. Причиной тому послужило несанкционированное Союзом их участие в концертах фестивалей современной музыки в Западной Европе. После разгромного выступления Хренникова в СССР был введен негласный запрет на исполнение и издание произведений всех этих композиторов.

Такой весьма произвольный разброс жанров позволяет нам высказать предположение, что Эдисон Денисов, который никогда особо не скрывал своего отношения к музыке кино как сугубо прикладной и второстепенной зоне композиторского творчества, не имел в кино жанровых приоритетов. Он был лоялен к любым предложениям, демонстрируя универсальные способности в плане адаптации и инструментально-тембрового соответствия стиливым и фактурным особенностям экранного изображения без стремления к проявлению своей авторской индивидуальности, которая отличала его произведения академических жанров. При этом музыка, создаваемая Э. Денисовым для кинематографа, явно находилась на периферии его подлинных интересов в музыкальном искусстве, хотя, нельзя отрицать, она была безупречна с точки зрения профессионального исполнения и функционального соответствия поставленным режиссерским задачам и полностью вписывалась в общепринятые каноны присутствия музыки в кадре. Его фамилия в титрах фильма гарантировала зрителю безупречное качество работы, хотя не обещала никаких неожиданностей.

И все же была одна особенность, которая пусть опосредованно, но все же связывала музыку кино Эдисона Денисова с его оркестровыми и инструментальными сочинениями. Это неброская и вместе с тем удивительно притягательная красота и пластичность музыкальных тем-лейтмотивов, которые довольно часто вносили лирическую ноту и тем самым смягчали брутальность и жесткий натурализм сюжетов фильмов перестроечного и постперестроечного периодов нашей истории.

В таком же параллельном развитии с основным творчеством протекала работа в кино Софии Губайдулиной (р. 1931), начало которой положила детская кинокомедия Славы Чаплина и Ильи Усова «Хотите – верьте, хотите – нет...» (1964). Через три года возник непродолжительный тандем Губайдулиной с режиссером Станиславом Говорухиным («Вертикаль», 1967; «День ангела», 1968; «Белый взрыв», 1969), о котором мало что можно сказать из-за сретушированного фонового участия композитора в создании картин, лишь оттенявшего колоритную фигуру Владимира Высоцкого и его песни. Задачи Губайдулиной в фильмах Говорухина выглядели довольно простыми и локальными. Они ограничивались написанием нарративной музыки для усиления эмоционально-психологического напряжения в драматические моменты действия. Все это вгоняло композитора в рамки устойчивых клише и в творческом плане выглядело непродуктивным. Но были случаи, когда режиссерские идеи по-настоящему вдохновляли и приводили к блистательным результатам. Пример тому – фильм Ролана Быкова «Чучело» (1983), в котором, может быть, впервые столь отчетливо обнажилась глубина трагедийного таланта Софии Губайдулиной, а в брутальности музыкального языка главного лейтмотива проступила духовная мощь волевого нравственного посыла, которым отмечены лучшие из её произведений.

«Чучело», а позднее «Крейцерова соната» (реж. М. Швейцер и С. Милькина, 1987) и «Картонная деревня» (реж. Эрмано Ольми, Италия, 2011) позволяют предположить, что музыка кино все-таки сыграла свою позитивную роль в творческом наследии композитора. Своеобразным признанием личного вклада С. Губайдулиной в европейскую и мировую культуру можно считать использование четырех фрагментов из ее сочинений в психологической драме «Убийство священного оленя» (реж. Йоргас Лантимос, Великобритания, США, 2017).

С именем Альфреда Шнитке (1934-1998) связан целый ряд выдающихся достижений молодой советской кинорежиссуры послевоенного периода. Список его фильмографии выглядит одним из самых внушительных среди композиторов-шестидесятников и охватывает 88 фильмов. Но впечатляет он не столько своими размерами, сколько фамилиями постановщиков, где представлен почти весь цвет советской кинорежиссуры «оттепельного кино». Достаточно назвать работы Игоря Таланкина («Вступление», 1962; «Дневные звезды», 1966; «Выбор цели», 1974; «Отец Сергей», 1978; «Звездопад», 1981), Ларисы Шепитько («Ты и я», 1971; «Восхождение», 1976), Элема Климова («Похождения зубного врача», 1965; «Спорт, спорт, спорт», 1970; «Агония», 1974; «Лариса», 1980; «Прощание», 1981), Андрея Смирнова («Белорусский вокзал», 1970; «Выбор цели», 1974), Андрея Кончаловского («Дядя Ваня», 1970), Александра Митты («Сказ про то, как царь Петр арапа женил», 1976; «Экипаж», 1979; «Сказка странствий», 1982), Ильи Авербаха («Фантазии Фарьятјева», 1979), Михаила Швейцера («Маленькие трагедии», 1979; «Мертвые души», 1984).

Известно, что причины интенсивной деятельности Шнитке в кинематографе на протяжении двух десятилетий изначально не объяснялись личным интересом к экранному искусству, а выглядели довольно просто и прозаично: у композитора в тот момент не было другого стабильного источника существования. В 1961 году Альфред Шнитке женился на пианистке Ирине Катаевой, которая ради творческой деятельности мужа оставила

концертную деятельность. В 1965 году у пары родился сын Андрей. Композитор тогда работал обычным преподавателем по инструментовке в Московской консерватории и имел всего одного ученика по композиции. На сцене его сочинения исполнялись в СССР крайне редко. Вместе с тем, в интервью Г. Цыбину он признавался: «Работа в кино вообще была для меня своего рода лабораторией, где я пытался решать какие-то интересные и важные для меня творческие проблемы, где я искал тот сугубо личный “центр”, исходя из которого можно было бы разрабатывать какие-то нужные мне выразительно-технические приемы, нужную манеру письма. Я много экспериментировал (в хорошем смысле слова), пытался подчас примирить непримиримое. Возможно, это тоже оказалось небесплодным...

Я ясно сознавал, что кино с его “конкретикой”, его четкими музыкальными заданиями, обусловленными драматургией фильма, всегда будет лимитировать меня. И всё же я постоянно пытался выйти за рамки сугубо прикладных звуковых решений» (Цит. по: Мирошкина, 2020, с. 3).

В отличие от большинства композиторов, писавших и ныне пишущих для кино, Альфреду Шнитке нравилось принимать непосредственное, «живое» участие в съемочном процессе. Так, к примеру, было при постановке Михаилом Швейцером трехсерийного телевизионного фильма «Маленькие трагедии», когда композитор по собственной инициативе присутствовал и играл на пианино на съемках тех или иных павильонных сцен. Он сам разучивал с актрисой Матлюбой Алимовой – исполнительницей роли Лауры – изумительный по красоте романс «Жил на свете рыцарь бедный» (из личной беседы с композитором), благодаря чему тот органично «вписался» в экранное пространство картины. Причем, изначально заложенная в Шнитке особая *кинематографичность* мышления помогала ему *слышать* в звуке визуальные образы не в иллюстрации их физического и пластического движения, не в комментарии их эмоциональных состояний, а в глубинном личностном преломлении авторской и сюжетной идеи, что открывало перспективы выхода на высший уровень взаимодействия музыки и изображения на основе «синтеза высшего порядка» (выражение С. Эйзенштейна). Все это выглядело крайне притягательным для режиссеров, которые, почувствовав возможность наполнения сюжетов фильма дополнительными множественными внутренними смыслами, буквально выстраивались в очередь.

Однако процесс обогащения не был односторонним. В том же интервью Геннадию Цыбину Шнитке сделал важное признание, которое впоследствии послужило отправной точкой для значительной части исследований творческого наследия композитора отечественных музыковедов: «...я мог бы назвать ряд своих сочинений, построенных на музыкальных темах либо их модификациях, взятых мною из арсенала киномузыки» (Шнитке, 1990, с. 3).

Среди таковых должны быть названы:

- Симфония № 1 (1980-1972), в музыке которой встречаются эпизоды авторской стилизации под А. Вивальди из фильма «Похождения зубного врача».
- Сюита в старинном стиле (1972) – основана на музыкальных темах фильма «Похождения зубного врача» и документальной ленты «Спорт, спорт, спорт» (реж. Э. Климов, 1970).
- Concerto Grosso № 1 op. 119 (1977) – в тематизме главных тем Прелюдии и Рондо проступают интонации музыки из сцены на верфи фильма «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», в III части возникает скорбная тема из ленты «Восхождение»; при переходе к V части возникает кружащаяся тема из мультфильма «Бабочки» (реж. А. Хржановский, 1972), а сама V часть подвергается вторжению агрессивного Танго из сцены драки Распутина во дворце из «Агонии».
- Три сцены для сопрано и ансамбля (1980), где можно обнаружить фрагменты из музыки «Маленьких трагедий».
- Опера «Жизнь с идиотом» (1992) – все то же Танго из «Агонии».

Интересная деталь: проникновение музыкальных кинотем в произведения академических жанров у Шнитке не связано ни с параллелизмом работы, ни с близостью концептуальных смыслов. И мы в качестве гипотезы можем высказать предположение, что обладавшие большим внутренним энергетическим потенциалом темы, возможно, «отстаивались» несколько лет в подсознании композитора, чтобы потом родиться заново, в новом виде и с новым семантическим контент-кодом.

Интенсивность сочинения кинопартитур, в той или иной степени ориентированных на восприятие массовой киноаудиторией и с заданным хронометражем монтажного принципа организации художественного материала, с одной стороны, и оригинальных произведений с использованием разнообразных экспериментальных композиторских техник (алеаторики, сонористики, додекофонии и т.д.) – с другой, в итоге привела композитора к введению в 1971 году оригинального авторского понятия *полистилистика*. Термин сразу же стал востребованным, объединив под своей эгидой целый корпус постмодернистских музыкальных произведений, для которых стиливая эклектика (вполне естественная для музыки кино) декларировалась в качестве главного принципа драматургической организации формы.

Считается, что на практике Шнитке впервые опробовал полистилистику в музыке анимационной ленты Андрея Хржановского «Стеклянная гармоника» (1968), которая оказалась в списке шести запрещенных в СССР мультипликационных фильмов. Затем последовали не менее смелые и новаторские по авторским решениям уникального в истории анимационного кинематографа творческого тандема Хржановский – Шнитке «Бабочка» (1972), «В мире басен» (1973), «Я к вам лечу воспомянем...» (1977), «И с вами снова я» (1981), «Осень» (1982), «Школа изящных искусств. Пейзаж с можжевельником» (1987). Важно обратить внимание, что специфика работы композитора в анимационном кино состоит в сочинении музыкальной партитуры

до начала работы режиссера-аниматора. Тяготевший к эстетике сюрреализма Хржановский предоставил Шнитке полную свободу действий, что обернулось созданием внешне стилистически разнородных, построенных согласно известной лишь авторам внутренней логике развития фрагментов, которые, тем не менее, складывались в единую композицию.

После «Стеклянной гармоник» Шнитке начал уже свободно внедрять новейшие техники и приемы, экспериментировать с инструментальными и электронными тембрами также в игровых фильмах, все больше смыкая в своем творчестве прикладную музыку кино с академическими музыкальными жанрами, следом за С. Прокофьевым и Д. Шостаковичем поднимая уровень зрительского восприятия до понимания и постижения концептуальных идей современного искусства.

Появлением в кино Эдуард Артемьев (р. 1937) обязан Вану Мурадели, который посоветовал режиссерам Михаилу Карюкову и Отару Коберидзе пригласить на фильм «Мечте навстречу» (1963) в качестве со-композитора молодого музыканта, занимавшегося экспериментами с электронными звуко-тембрами и известного тесным сотрудничеством с изобретателем первого советского фотоэлектронного синтезатора АНС (аббревиатура имени Александра Николаевича Скрябина, поскольку его изобретатель Е. Мурзин в 16 лет испытал настоящее потрясение, услышав музыку гениального русского композитора, и именно тогда у него впервые возникло желание создать синтезатор) Евгением Мурзиным. В действительности, от Артемьева требовалось только сочинить и исполнить на АНС'е серию «космических» звуко-шумовых эпизодов. Таким неброским было начало карьеры в кинематографе одного из самых известных и маститых отечественных кинокомпозиторов – автора музыки к игровым, документальным, мультипликационным фильмам и телесериалам, число которых превысило уже две сотни. Поворотным моментом, предопределившим дальнейшую судьбу позиционировавшего себя как композитора-электронщика и кинокомпозитора Э. Артемьева, стало знакомство, переросшее в многолетнее сотрудничество и дружбу, с режиссерами Никитой Михалковым, Андреем Тарковским, Андреем Кончаловским. Причем, каждый из них сумел открыть кинематографу «своего» Артемьева. Например, благодаря Никите Михалкову мир услышал эмоционально взрывного, погруженного в рок-стихию пассионарного и страстного Артемьева («Свой среди чужих, чужой среди своих», 1974), нежного и трогательного романтика («Раба любви», 1976), который мог быть и тонким психологом, проникавшим в тайны непростых взаимоотношений («Без свидетелей», 1982). К сожалению, мы не можем даже в схематичном виде дать характеристику всем совместным работам тандема Михалков – Артемьев в виду обширности списка (фамилия композитора лишь однажды отсутствовала в титрах картины с режиссурой Никиты Михалкова из-за инициированных итальянскими профсоюзами препятствий в совместном итальяно-советско-американском проекте – фильме «Очи черные», 1986), но обязательность присутствия фамилии композитора в титрах его картин со временем превратилась в своего рода визитную карточку и талисман этого режиссера.

В фильмах Тарковского Эдуард Артемьев прошел несколько стадий стиливых трансформаций: от эзотеричного электронного мира загадочной планеты («Солярис», 1972) через сгустки тревожных психо-эмоциональных чувств-состояний («Зеркало», 1874) к философским глубинам понимания духовной сущности человека («Сталкер», 1979). Общение с режиссером стимулировало интерес композитора к поиску оригинальных концептуальных решений художественных идей. Впрочем, и в картинах других постановщиков для Эдуарда Артемьева, прежде всего, было важным проникновение в потаенные уголки психологической и духовной сущности образов, открытие скрытых смыслов.

Свободное владение всеми стилями, приемами, техниками композиторского письма от Средневековья до постмодернизма, способность ощущать пространственную глубину экрана, энергетически заряжаться от изображения, переводить визуальные образы в звуки, знакомство с советской, европейской и американской моделями построения музыкальной драматургии фильма и, конечно же, дар не только *слушать*, но *слышать* – пожелания, просьбы, советы режиссера-постановщика и, конечно же, огромный опыт общения с несколькими десятками представителей данной профессии – сделали Эдуарда Артемьева фигурой необычайно авторитетной и уважаемой в мире не только отечественного кино. Вместе с тем, ему пришлось заплатить за высочайший рейтинг кинокомпозитора почти полным прекращением творческой деятельности в академической музыке: его сочинения, не связанные с кинематографом, очень немногочисленны, хотя среди них можно встретить такие яркие по замыслу и воплощению произведения, как электронная композиция «Три взгляда на революцию» (1989), терцет «Там и здесь» для сопрано, тенора, рок-певца и симфонического оркестра (1996), опера «Преступление и наказание» по мотивам одноименного романа Ф. Достоевского (2002). Тем не менее, он, пожалуй, оказался единственным из композиторов-«шестидесятников», кто решился отдать свой талант кинематографу.

Новое дыхание придали композиторы-шестидесятники популярному с 1930-х годов жанру так называемого «песенного» кинематографа, продолжив традиции Исаака Дунаевского, Никиты Богословского, Венедикта Пушкина, хотя и в несколько ином векторе развития с радикальными изменениями в выборе тем, сюжетов, характеров героев и миграцией от доминировавшей в довоенный период эксцентричной музыкальной кинокомедии в сторону мелодраматической лирической кинокомедии.

Лидирующие позиции в воссоздании посредством песенного жанра образа современника занял Андрей Петров (1930-2006). Его первая картина – комедия короткого метра «Мишель и Мишутка» (1961) Аян Шахмалиевой – прошла как-то незаметно, но вторая – фантастическая драма «Человек-амфибия» (1961) Михаила Коренева – вызвала массовый ажиотаж и всплеск невероятного зрительского успеха, часть которого, несомненно, принесла ей музыка Андрея Петрова. Его искрометная «Песенка о Морском дьяволе», пронизанная джазовыми интонациями и зажигательными танцевальными ритмами латинос, мгновенно превратилась

в мегахит, хотя ее сочинение, по признанию автора, доставило много хлопот: «Я чувствовал, что тут требуется именно разбитная шлягерная мелодия, основанная на повторении, например, одного и того же не очень осмысленного слова, что-нибудь, вроде, “самба-мамба”, “самба-мамба”. Поэт С. Фогельсон придумал: “Нам бы, нам бы – там бы, там бы”, на этом и был построен ритм» (Петров, Колесникова, 1982, с. 67). Любопытно, что подобного взрывного эффекта от песни, сразу «ушедшей в народ», неожиданно для себя добились еще два композитора-«шестидесятника», ни до ни после того не замеченные в пристрастии и любви к наиболее популярной и демократичной жанровой форме. Мы имеем в виду одного из столпов ленинградско-петербургской композиторской школы Сергея Слонимского, который прямо на глазах удивленного режиссера Геннадия Полоки – режиссера приключенческой драмы «Республика ШКИД» (1966) – сыграл на фортепиано с придуманным им же четверостишьем песенку беспризорника Мамочки (актер Александр Кавалеров) «У кошки четыре ноги». Второй пример – пресловутая и впоследствии ненавидимая самим автором «Читогврито» («Птичка-невеличка») Гии Канчели для комедии Георгия Данелия «Мимино» (1977). Однако с Андреем Петровым произошла совсем другая история.

Он пришел в кинематограф, будучи опытным композитором, уже достигшим определенного успеха в симфоническом, вокально-оркестровом, камерно-вокальном и камерно-инструментальном жанрах, написавшим два балета, оперетту и музыку к спектаклю Государственного театра драмы имени А. С. Пушкина «Бегущая по волнам» (реж. А. Чекаевский, 1960). В дальнейшем свойственная ему широта интересов распространилась и на кинематограф: он соглашался на неожиданные и даже рискованные предложения, сочиняя музыку к мелодрамам («Свет далёкой звезды», реж. И. Пырьев, 1964), военным фильмам («Батальоны просят огня», реж. А. Боголюбов, В. Чеботарёв, 1985), драмам («Белый Бим Черное ухо», реж. Ст. Ростоцкий, 1977), шпионским детективам («Кольцо из Амстердама», реж. В. Чеботарев, 1981), историческим байопикам («Укрощение огня», реж. Д. Храбровицкий, 1972; «Последняя дорога», реж. Л. Менакер, 1986). Однако всенародную известность принесло ему сотрудничество с режиссерами Эльдаром Рязановым и Георгием Данелия в жанрах лирической и эксцентрической кинокомедий, в которых его мелодический композиторский талант расцвел в разнообразии всех граней и оттенков. Песни Андрея Петрова, звучавшие в фильмах «Путь к причалу» (реж. Г. Данелия, 1962), «Я шагаю по Москве» (реж. Г. Данелия, 1963), «Старая, старая сказка» (реж. Н. Кошечкина, 1968), «Служебный роман» (реж. Э. Рязанов, 1977), «Жестокий романс» (реж. Э. Рязанов, 1984) и пр., настолько часто в силу присущего им внутреннего магнетизма оказывались в эпицентре внимания, что режиссеры были вынуждены «ставить игровое действие на паузу», чтобы дать возможность зрителям насладиться нежной красотой их мелодий. Примерно то же самое произошло с инструментальными лейтмотивами фильмов, будь то знаменитый «Автомобильный вальс» из «Берегись автомобиля» (реж. Э. Рязанов, 1966) или стилизованная под барочную клавесинную музыку тема «Осеннего марафона» (реж. Г. Данелия, 1979). Надо признать, что в истории мирового кинематографа трудно назвать хотя бы несколько имён композиторов, которые удостоивались подобной чести всеобщего признания и любви. Кроме того, как выяснилось, возникавшие в фильмах, казалось бы, легко и непринужденно музыкальные темы Андрея Петрова обладали невероятным жизненным долголетием и не утратили притягательности и ценностных качеств вплоть до настоящего времени, что ставит под сомнение периодически раздающиеся заявления многих американских коллег об изначальной второсортности музыки кино как одной из главных её характеристик.

Если для Андрея Петрова кинематограф был некоей постоянно менявшейся карнаваловой стихией, где царила игра, где он напивался энергией разных людей для возвращения в привычный строгий мир Высокой музыки, то для Микаэла Таривердиева (1931-1996) музыка кино стала естественным продолжением и расширением пространства творчества. Знакомство с режиссером Михаилом Калик – человеком трагической судьбы и с необычайно трепетным отношением к людям, миру, его окружавшему – оказалось созвучным внутреннему мироощущению молодого композитора и позволило ему с первых шагов в кино найти ту именно «таривердиевскую» интонацию, которая и сейчас позволяет определять его авторство во всех жанрах, будь то опера, балет, симфония, инструментальный концерт, вокальный цикл, романс, песня, музыка для драматического спектакля и музыка кино.

Начало просуществовавшему, к сожалению, совсем недолго творческому союзу положил дебютный для обоих фильм «Юность наших отцов» (сорежиссер Б. Рыцарев, 1958). Затем с небольшими интервалами появились картины «Человек идет за солнцем» (1961) и «До свиданья, мальчики» (1964). Они буквально встряхнули и потрясли не только зрителей, но и весь советский кинематограф своей прорывной смелостью в эстетику нового поэтического реализма, где и сюжет, и образы героев, и приемы операторской кино съемки, и в особенности музыка – светлая и проникновенная, музыка как состояние души – вызвали поистине катарсисное чувство достижения совершенства и красоты. Ибо, как полагал сам композитор, «задача у музыки такая же, как и у религии: вносить в душу покой, приносить утешение и надежду, она должна напоминать о том, что гармония в мире все-таки существует» (Таривердиев, 1997).

Синтез современного с ушедшими в прошлое эпохами словно преодолевал разобщение времён, сообщал музыке Таривердиева неповторимое, рафинированно терпкое своеобразие, которое так нравилось режиссерам. Наиболее точно определил сильные стороны личности Таривердиева и магию его музыки оперный режиссер Борис Покровский: «Его всегда легко узнать среди других композиторов. В музыке любого жанра он имеет свой неповторимый голос. Иногда он обращает нас якобы в старину, иногда, напротив, кидает нас намного вперед обычной жизни, но каждый раз он залезает к нам в душу, в сердце. У него особого рода современность. Это эмоциональный и глубоко прочувствованный мир, и человек в мире, мире, который концентрируется в человеческих чувствах. Кажется, Шопенгауэр сказал, что из всех искусств именно музыка не только объясняет

объект, она показывает интим этого объекта. Вот Микаэл Таривердиев – композитор интимный в самом высоком, самом глубоком для каждого из нас смысле слова.

Он композитор современный. Но он еще и композитор и прошлого, и настоящего, и будущего. То есть он обобщает в своей музыке все эти интонации» (http://tariverdiev.ru/content/?idp=code_67).

Неудивительно, что на всех этапах творческой биографии Микаэл Таривердиев в равной степени, не прибегая к кардинальному изменению стилистической манеры, ощущал себя естественно в музыкальной сказке («Король-олень», реж. П. Арсенов, 1969) и шпионском детективе (трилогия реж. В. Дормана «Судьба резидента», 1970 – «Возвращение резидента», 1982 – «Конец операции “Резидент”», 1986), сатирической комедии («Добро пожаловать, или Посторонним вход запрещен», реж. Э. Климов, 1964) и мелодраме («Русский рэгтайм», реж. С. Урсуляк, 1993), и данный список можно было бы продолжить.

Но, безусловно, вершинными достижениями композитора следует считать две культовые ленты советского кино, которые продолжают каждый год стабильно собирать миллионы зрителей у кино- и телеэкранов. Речь идет о военной приключенческой шпионской драме «Семнадцать мгновений весны» (телесериал, реж. Т. Лиознова, 1973) и новогодней сказке «Ирония судьбы, или С легким паром» (реж. Э. Рязанов, 1975), в которых музыка играет важную драматургическую роль и не уступает по своей значимости ни стремительной динамике сюжетных коллизий, ни блистательным актерским работам, ни изобретательности и профессионализму операторских съемок. Иными словами, она является равной среди равных.

И здесь мы должны указать на одну эксклюзивную особенность музыки кино, присущую именно Микаэлу Таривердиеву, которую можно обнаружить практически во всех фильмах, в создании которых он принимал участие: его музыка, включая самую мелодически яркую и запоминающуюся, всегда остается связанной невидимыми нитями с визуальным рядом картины. Даже выходя за пределы экранного пространства (в концертное исполнение или аудиозапись), она продолжает сохранять вполне осязаемое ассоциативное виртуальное единение с фильмом. Это совершенно не мешает изъятым по той или иной причине из картины малым формам (например, песням) быть популярными и любимыми слушателями, звучать на эстраде или на любых sound устройствах – такого рода примеры в истории музыки кино, не только отечественного, но и зарубежного, крайне редки.

Но, пожалуй, самым удивительным образом сложилась в кинематографе судьба Арво Пярта (р. 1935), первый контакт которого с экранной музой XX века состоялся не в привычной для его профессии роли композитора, а в роли... актера в кинокомедии Юрия Куна и Калье Кийска «Опасные повороты» (1961). Правда, его фамилия в титры картины не попала, как, впрочем, и сам композитор, оказавшийся закрытым для объектива кинокамеры стоявшим перед ним другим музыкантом маленького ресторанного ансамбля. Но уже на следующий год состоялся композиторский дебют Пярта в короткометражке Леды Лаус «С вечера до утра» и кукольной анимации «Маленький мотороллер» (реж. Хэйно Пирс, 1962).

Музыка, написанная Пяртом к «Маленькому мотороллеру», решительно выбивалась из устоявшихся в анимационном кино стереотипов традиционной «детской» музыки. Она несла на себе печать увлечений сонористикой и додекафонной техникой композиторского письма и, по-видимому, служила своего рода испытательным полигоном для поиска тематизма и идей для Первой симфонии. Вместе с тем музыка парадоксальным образом не выглядела в фильме инородной, хотя нельзя не признать, что в какие-то моменты композитор все же возвращался в русло общепринятых «норм» и развязку-кульминацию погрузил в атмосферу веселой простодушной песенки, появление которой «сняло» все возникавшие ранее вопросы у более взрослой аудитории зрителей. Столь же непринужденно Пярт ощущал себя и в мультфильме «Последний трубочист» (реж. Э. Туганов, 1964), для которого он сочинил вполне самостоятельную музыкальную композицию, в которой, может быть, впервые проступают контуры оригинального авторского стиля, спустя десятилетия названного им *tintinnabuli*.

В целом, в период с 1962 по 1980 год (т.е. до отъезда семьи в эмиграцию) Арво Пярт сочиняет музыку к 19 фильмам, в том числе к 13 анимационным. Из игровых кинокартин, привлечших к себе зрительское внимание, следует в первую очередь назвать приключенческий боевик «Бриллианты для диктатуры пролетариата» (реж. Гр. Кроманов, 1975) и совместную советско-польскую фантастическую драму «Дознание пилота Пирса» (реж. М. Пестрак, 1978). В последнем из них композитор много экспериментирует с созданием новых звуко-тембров электронной музыки, тогда как в «Бриллиантах для диктатуры пролетариата», вроде бы, остается в рамках общепринятых канонов остродраматической музыки. Однако и здесь оказывается не всё так просто: Пярт выстраивает музыкальную драматургию фильма на серии барабанных паттернов (что весьма нетипично для советской музыки того времени), рождающих ощущение «бьющегося сердца». Благодаря ударным действие приобретает дополнительную динамичность, которая сопряжена с тревожной, даже несколько нервной атмосферой опасности и чувства страха. Хотя, конечно, в фильме встречаются и более тривиальные в музыкальном решении моменты. Для одного из них (сцена в эстонском ресторане) он пишет очаровательный с легким прибалтийским флёром романс «Ты погляди, как пронзительен вечер», который в кадре исполняет Эдита Пьеха, а сам композитор выступает в крошечной эпизодической роли тапера, аккомпанирующего ей (этот романс на многие десятилетия вошел в концертный репертуар певицы).

Особую активность контакты Арво Пярта с кинематографом приобретают с наступлением XXI века, когда он начинает в параллели работать и как создатель оригинальной музыки к фильмам, и как автор, музыка которого используется в качестве духовной константы в построении драматургической концепции фильма. Более того, с наступлением нового столетия режиссеры разных стран и континентов все чаще обращаются

к композитору с просьбой о разрешении использовать в своих картинах фрагменты его сочинений (на факт разделения кинотворчества Арво Пярта на два практически не сопряженных между собой этапа обратила внимание и попыталась проанализировать С. И. Савенко (2019) в статье «Музыка Арво Пярта в пересечении искусств»). Правда, первый такой случай произошел в далеком 1984 году в картине Тенгиза Абуладзе «Покаяние», где в пронзительно трагедийной сцене с бревнами прозвучала *Silentium* – вторая часть концерта *Tabula rasa* для двух скрипок, струнного оркестра и подготовленного фортепиано. Тогда появление этой цитаты могло показаться случайным, но с 2002 года цитирование композиций Пярта приобретает повсеместный характер. Его музыка использована в фильмах Гая Ричи («Унесенные», Италия, 2002), Франсуа Озона («Время, которое остаётся / Время прощания», Франция, 2005), Андрея Звягинцева («Изгнание», Россия, 2007; «Нелюбовь», Россия, 2017), Пола Томаса Андерсона («Нефть», США, 2007), Паоло Соррентино («Великая красота», Италия, 2013; «Молодой папа», сериал, Италия, 2016), Тьягу Гедеша («Поместье», Португалия, 2019), мультсериале «Симпсоны. 25 сезон» (США, 2013-2014. Полагаем, что причину такого повышенного интереса режиссеров разных стран, темпераментов и художнических индивидуальностей наиболее точно сумел обозначить Епископ Верский и Австрийский Иларион: «В его лице мы – едва ли не впервые в послебаховскую эпоху – встречаем композитора, чье творчество религиозно мотивировано и чей музыкальный язык укоренен в церковной традиции. Пярт – не просто верующий православный христианин, он человек глубоко церковный, живущий напряженной молитвенной и духовной жизнью. Богатство внутреннего духовного опыта, приобретенное композитором благодаря участию в таинственной жизни Церкви, в полной мере отражается в его музыке, которая духовна и церковна и по форме, и по содержанию» (<http://www.tserkov.info/numbers/art/?ID=1545>).

Заключение

Подводя итоги рассмотрения объемной по своим ракурсам и нюансам исследования проблемы взаимоотношений композиторов и кинематографа, которая была сфокусирована нами на примере творчества композиторов одной страны и одного поколения – поколения композиторов-шестидесятников, – мы хотим выделить следующие моменты:

- советские кинематографисты в 1960-е годы продолжали ориентироваться на сотрудничество с притягивавшими к себе общественное внимание музыкантами независимо от отношения к ним официальных и идеологических структур власти. В результате в кино приходили композиторы, чьи сочинения вызывали неподдельный интерес новаторством идей, авангардными техниками композиторского письма и далекими от канонов метода социалистического реализма средствами выразительности;
- кинематограф по-прежнему не чинил препятствий молодым композиторам для проведения разного рода экспериментов и сочинения музыки, считавшейся тогда в СССР запрещенной к публичному исполнению ввиду ее «невписанности» в идеологию социалистического искусства. Это позволяло композиторам избежать угрозы творческого простоя, хотя порой они были вынуждены идти на определенные уступки массовому зрителю, работая в жанрах развлекательной музыки, в обычном творчестве их не прельщавших;
- практически все композиторы, составлявшие цвет советского авангарда 1960-х годов, не только *прошли* испытание кинематографом – они сохранили контакты с экранной музой на протяжении всей своей творческой жизни. Благодаря кинематографу у части из них изменились стилистика и даже сам метод мышления, системообразующие принципы построения формы, расширился арсенал тембров благодаря привлечению разнообразных микстов акустических, шумовых и электроакустических инструментов и т.д.;
- и, наконец, самое главное – в результате эффективной творческой деятельности композиторов-шестидесятников на несколько лет была сохранена традиция сотрудничества отечественных кинематографистов с наиболее талантливыми и высокопрофессиональными музыкантами, обладавшими яркой харизмой и индивидуальностью, что принципиально отличало советскую школу музыки кино от европейской и американской школ, и что не позволило ей опуститься до уровня стандартизированного нарративного звукового сопровождения, *background music*, как это наблюдалось в целом ряде других национальных кинематографий.

В период перестройки и в «лихие» 1990-е началось разрушение основ советской музыки кино, что было связано со многими внешними и внутренними обстоятельствами, затем процесс резкого снижения качественного уровня и художественно-эстетических характеристик музыки кино, а также профессиональной состоятельности мелькавших в титрах как калейдоскопе имен сочинителей замедлился. Что будет дальше – покажет время. Но надежда на возрождение того, что некогда составляло гордость советской музыки кино, в становлении которой участвовали С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Попов, а в достижении её мирового признания – представители «второй волны» Н. Каретников, А. Шнитке, Э. Артемьев, А. Петров, А. Пярт, М. Таривердиев, А. Шнитке и др., есть.

Источники | References

1. Баева А. А. Кинематографические обертоны в творчестве Н. Каретникова: музыка фильма «Легенда о Тиле» // Театр. Живопись. Кино. Музыка: ежеквартальный альманах ГИТИС. 2020. № 3.
2. Болтынский Г. М. Ленин и кино. М. – Л.: Гос. изд-во, 1925.

3. Каретников Н. Темы с вариациями. М.: Союз кинематографистов СССР. Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1990.
4. Мирошкина А. Ф. Киномызыка Альфреда Шнитке: опыт исследования. Оренбург: Изд-во ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2020.
5. Никифорова Е. Балет «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» Н. Н. Каретникова в контексте европейской культурной традиции // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 3 (42).
6. Петров А., Колесникова Н. Диалог о киномызыке. М.: Искусство, 1982.
7. Савенко С. И. Музыка Арво Пярта в пересечении искусств // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 2 (52).
8. Селицкий А. Я. Николай Каретников: выбор судьбы: исследование. Ростов-на-Дону: Книга, 1997.
9. Таривердиев М. Я просто живу: автобиография. М.: Вагриус, 1997.
10. Шнитке А. О музыке, своей работе и о себе // Музыкальная жизнь. 1990. № 8.

Информация об авторах | Author information

RU**Егорова Татьяна Константиновна¹**, д. иск.¹ Российский институт театрального искусства (ГИТИС), г. Москва**EN****Egorova Tatiana Konstantinovna¹**, Dr¹ Russian Institute of Theater Arts (GITIS), Moscow¹ vistaa@bk.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 14.11.2021; опубликовано (published): 27.12.2021.

Ключевые слова (keywords): советская школа музыки кино; кинематограф «оттепельного» периода; Н. Каретников; В. Овчинников; М. Таривердиев; Э. Артемьев; А. Петров; А. Пярт; Soviet school of cinema music; cinema of the “thaw” period; N. Karetnikov; V. Ovchinnikov; M. Tariverdiev; E. Artemyev; A. Petrov; A. Pyart.