

Наталья Кононенко

Аморфное время музыкальных интроспекций Андрея Тарковского

Принципиальная непроясненность многих эпизодов кинокартин Андрея Тарковского, отражающих психические состояния разного уровня глубины — воспоминания, сны, обмороки¹, — предстает своеобразным отзвуком художественного бергсонизма XX века. Глубинные процессы человеческого сознания, по Бергсону, «являются чистым качеством <...> Они настолько сливаются между собой, что нельзя сказать, составляют ли они одно или многие состояния»². Понятие *чистой длительности*, наделяющее человеческое сознание временным измерением, естественно, представляет собой философскую метафору, не дающую описания механизма воплощения (и последующей интерпретации) данной категории в художественном произведении. Однако формирующие ее параметры — многозначность и процессуальность — подсказывают нужный ракурс в раскрытии способов выразительного выстраивания различных форм искусства. Для кинематографа А.Тарковского — таковы категории *модальности и времени*. Первая актуализируется в особой степени субъект-объектной расплывчатости «интроспективных» фрагментов его фильмов³. Вторая же, в силу отсутствия эквивалентов в рамках обыденных хронометрических представлений, заставляет интерпретатора искать аналогии в иных видах творчества. Одну из оптимальных моделей здесь предлагает музыка, откристаллизовавшая за тысячелетия развития ряд универсальных типов временного структурирования⁴.

Кажется глубоко закономерным тот факт, что в метафильме⁵ Тарковского рассматриваемая нами специфическая форма субъективного времени рождается в момент освоения режиссером новой *звуковой* эстетики при постановке «Соляриса». В этот период происходит утверждение звукомзыкальной координаты фильмов в качестве одного из существенных компонентов отображаемого на экране *внутреннего* мира человека. Такое смещение акцентов, вероятно, обусловлено тем, что пограничные состояния человеческого сознания, рассматриваемые режиссером, в значительной мере определяются звукошумовым восприятием.

Известно, что содержание снов во многом сопряжено с окружающими спящего человека шумами. Тарковский, для которого воспроизведение сновид-

дения было одним из актуальных сюжетных мотивов, активно пользовался в своих работах подобным «сырым» (по выражению К.Леви-Строса⁶) звуковым материалом. Не случайно и включение в фильм тембровой области электронной обработки звука. Уже в «Солярисе» *очеловеченные* (насыщенные интонацией) при помощи различной аппаратуры шумы приобретают особую, адекватную сновидческим состояниям континуальную форму. Изначально активизированный в сонорных композициях *пространственный* фактор, вступая во взаимодействие с киноизображением, провоцирует ответную реакцию — усложнение временного выстраивания визуального ряда, соответствующее отражению внутренних процессов человеческой психики.

При обсуждении вопроса о субъективном типе *времени* в фильмах Тарковского нельзя пройти мимо специфического слоя используемых звучаний, благодаря которому он актуализируется не только в силу имманентных свойств звуковых конструкций, но и благодаря визуальным интерпретациям, а также проекциям на уровень звукозрительных соотношений фильма. Это широкий звуковой пласт, объединяющий образцы традиционной народной культуры. В картинах Тарковского он имеет собственную мифотворческую линию развития⁷, которая через автономную репрезентацию архаических традиций — инструментальной (армянской — в «Сталкере», китайской — в «Ностальгии») и вокальной (русской и китайской — в «Ностальгии») — приводит к созданию метажанрового и метакультурного синтеза (японская флейта и шведские вальввисы⁸ — в «Жертвоприношении») на основе единой временной модели.

М.Аркадьев в своем исследовании, посвященном различным типам музыкального временного структурирования, называет эту модель *аморфным*⁹ временем. Его связь с глубинными состояниями человеческого сознания вытекает уже из генетических предпосылок. Исторически аморфная временная форма неразрывно связана с архаической, анонимной стадией искусства, на которой автор, исполнитель и слушатель произведения неразличимы. Особенности аморфной формы времени определяются в первую очередь характером взаимодействия константных элементов, успевших закрепиться внутри устной исполнительской традиции, и уровня импровизации. Таким образом, на первый план выходит проблема исполнительской модальности. Физическое время звучания формируется в полной зависимости от спонтанных физиологических процессов (дыхания, пульса, мышечной моторики исполнителя), фиксируя события, рационально не контролируемые. Здесь преобладает структурирующий принцип «интонационного ритма»¹⁰. И, конечно, чем выше «интерсубъективность» исполнения, сплавляющая на подсознательном уровне традицию и индивидуальный стиль интерпретации, тем действеннее «качественная аффективная структура» (М.Аркадьев) аморфного музыкального времени. Характерными чертами такого исполнительского структурирования, наряду с тенденцией к размыванию устойчивых синтаксических построений, являются непрерывность развития и постоянное интонационное обновление.

Итак, становится очевидным смыкание проблемы аморфного временного выстраивания с темой модального «блуждания» (или «плавания») в кинематографе. Идентичность принципов позволяет проанализировать одно через другое.

В связи с обсуждением «интроспективного» слоя картин А.Тарковского, речь пойдет о специфическом акте интерпретации традиционного музыкального материала.

* * *

Необходимо заметить, что, возникшая внутри звукового мира метафильма А.Тарковского буквально с самой первой картины, образцы народной культуры тем не менее далеко не сразу обретают аморфную временную форму. Дело в том, что изначально смысл их появления соотносится преимущественно с атрибуцией внешнего мира повествования: в «Ивановом детстве» музыка (здесь мы имеем в виду традиционную народную, а не авторскую музыку В.Овчинникова) начинает звучать внутри кадра, сопровождаемая намеренным подчеркиванием ее предметного овеществления. Это многократно обыгрываемая тема патефона — средства воспроизведения, «мумифицирующего» русскую песню «Не велят Маше за реченьку ходить». Присутствующий в фильме объективистский, «сторонний» взгляд на фольклорную традицию, вероятно, обусловлен общим индивидуалистским, личностно-экспрессивным его контекстом, передающим идею автономности внутреннего мира Ивана. Некая абстрактность национального начала создается множеством деталей. Во-первых, использованная досуговая песня по своей изначальной жанровой семантике (типичная лирическая хороводная) не претендует на выражение глубинных архаических смыслов народной культуры. К тому же явно игнорируется свойственный народному исполнению автокоммуникативный принцип. Мы слышим песню в концертном варианте, нацеленном на репрезентацию индивидуального таланта: отрывок звучит в интерпретации Ф.Шаляпина, привносящего в плавное ритмическое течение народной мелодии элемент театральной декламации, влекущий за собой ассоциации с пластом иной вокальной традиции. Шаляпинская тремоляция, введение дополнительных междометий, похохатывание (на фразе «любви то никакой»), имитация рыданий (в словах «стоит бедная») несколько смещают лирический контекст песни в сторону гротеска, отдающего оперной декламационностью в «мефистофельском» ключе (параллельно происходящий в кадре разговор Холина и Маши, кстати, «зациклен» на очах прохожего подобно заеданию пластинки на слове «глаза»).

«Концертная» ситуация подчеркивается и звукорежиссерской работой: воспроизводится акустика внутрикадрового пространства заброшенной церкви, где включают патефон. Не последнюю роль играет и «овеществление» музыки (граммофонный диск), с которой — в зависимости от нужд повествования, сопрягающего эпизоды фавулы с тематикой песни¹¹, — можно продлевать разные манипуляции. В их числе отметим трехкратное воспроизведение песни с одного и того же места, что, конечно, противопоставлено принципам постоянной качественной обновляемости и слитности, характерным для аморфного музыкального временного потока. Обрывание же интонирования «на полуслове» (как уже упоминалось, в фильме специально репрезентируется момент заедания пластинки) способствует окончательной дискредитации идеи *бесконечно длящегося* звукового становления.

* * *

Аморфное музыкальное время возникает в «Солярисе». Ситуация с многократным проведением одного и того же традиционного звукового материала повторяется, но решается уже в совершенно ином ключе, провоцируя необходимый для аморфизации времени субъект-объектный сдвиг внутри реальности, представленной в фильме. Уже момент появления Криса на станции сопровождается троекратным включением звукового паттерна, имитирующего наигрыш на киргизском народном инструменте — темир-комузе¹². На протяжении сцены встречи со Снаутом происходит функциональное переведение звука из «внутрикадрового» (его источника в кадре нет, но очевидна реакция на звук персонажа) в закадровый (отражающий уже «смещенное» восприятие Криса).

Нужно сказать, что звучание темир-комуза с самого начала дается не в первозданном виде, а в искусственно модифицированном — с задержкой (эффект эха), что, вероятно, демонстрирует творчески-воссоздающую деятельность Океана в сфере звукового моделирования (не случайно в изобразительном ряду кульминация сцены символически отмечена сверхкрупным изображением человеческого уха). Первые три включения наигрыша идентичны. Кульминационное же (закадровое) трансформирует (при помощи звукорежиссерского аппарата) и без того эхообразную структуру звука в некое подобие имитационного двухголосия, где второй голос воспроизводит первый в пониженной скорости (т.е. количественный фактор переходит в качественный). Искаженное «слышание» становится признаком усиленной рецепции Криса (наезд и крупный план персонажа, монтируемые по взгляду со сверхкрупной деталью объекта зрения — уха). Создается параллелизм изобразительной и звуковой сфер, передающий общую структуру времени — расслоение на составляющие разной степени субъективности. Вкрапление аморфного временного структурирования провоцируется характером звучания традиционного материала, символизирующим измененное состояние сознания персонажа.

Укоренению подобной квазиархаической процессуальности в фильме Тарковского способствует растворение ее в общем звукозрительном синтезе. Уже в сцене первого появления Хари (Крис дремлет после просмотра ленты Гибаряна) аморфный пласт времени возникает в результате взаимодействия звуковой и изобразительной областей. В звуковом плане следует фрагмент, сочетающий шумы и музыку, сочиненную Э.Артемьевым на синтезаторе АНС¹³. В изобразительном — монтажная фраза, реализующая появление Хари. Основные признаки аморфного структурирования времени включаются внутри двух звуковых пластов и изобразительного ряда постепенно. Непрерывность процесса становления на протяжении всей сцены обеспечивается сонорным звуком-состоянием¹⁴, связь временного выстраивания с физиологическими параметрами устанавливается через озвученное дыхание Криса, а постоянное качественное обновление материи фильма создается монтажно сопоставляемыми фрагментами пространства с «мерцающей» модальной структурой. В момент ассоциирования звуков с признаками аморфной временной формы камера совершает медленный наезд на спящего Криса в необычном горизонтальном

ракурсе (что идентифицирует «вездесущую» авторскую эмпатию¹⁵ с более индивидуализированным сверхсознанием Океана). Следующий кадр — красно-коричневое (после черно-белого) сверхкрупное изображение нижней части лица Хари, отмеченное в звуковой дорожке сонорной *россытью*¹⁶ в зоне высоких частот и прорезанием сквозь общую сонорную массу терцовой интонации баховской Хоральной прелюдии, — продлевает действие эмпатии Океана за счет фрагментирования, однако благодаря отъезду камеры (и монтажному соединению с изображением Криса) сливается уже с видением самого персонажа.

Параллельно нарастанию субъективности видения начинается модальное «блуждание». Механическое панорамирование по подушке от руки Криса к его лицу, смонтированное по неподвижному взгляду Хари и продолжающемуся сонорному звуку, скорее всего, отождествляется с ее эмпатией. Затем по взгляду Криса «в себя» возникает Хари (средний план здесь, в отличие от первоначальной сверхкрупной экспозиции героини, дает основание полагать, что это внешний объект зрения). Изображение сменяется укрупненным (средним ближним) планом Хари (запоздавшее отражение взгляда Криса «в себя»), который при обобщающем движении камеры трансформируется в объективное пространство, суммирующее направленные друг на друга полусубъективные эмпатии персонажей¹⁷. В результате многократного «нарушения» пространственно-временной однозначности монтажных кодов (смена черно-белой гаммы на цветную, субъективное сопоставление разных по масштабу планов), возникает цепь модальных переходов-наслоений: от чисто объективной эмпатии — к полусубъективной (Океан), затем — к объединенной (Океан и Крис), далее последовательно — к полусубъективным (Криса, Хари, вновь Криса) и, наконец, к обобщению ментальных зон героев внутри объективного авторского дискурса. Возникает текучая структура с временными голосами разной степени субъективности, не имеющая четкого алгоритма прочтения (не забудем и о перцептуальном времени зрительского восприятия, насыщенном, благодаря монтажу, обратимыми конструкциями).

Такое взаимодействие акустических и визуальных процессов обнаруживает существование аморфного временного пласта именно на пространственном уровне картины. Он организуется в подобие полифонической композиции бурдонного¹⁸ типа (с неизменным авторским голосом-тоном), типичной для ряда архаических (как восточных, так и западных) музыкальных традиций. Окончание же сцены кадансовым совмещением временных линий Криса и Хари приобретает сюжетно важный для фильма смысл.

* * *

В «Зеркале» звукозрительная аморфизация времени естественно возникает в силу сложной интерсубъективной модальности фильма. Так, в эпизоде рассказа *Автора* о навязчивом сне собственно сновидческие — визуальная и звуковая — материи (черно-белое изображение и музыка Э.Артемяева) предваряются ее словесной интерпретацией («Мне с удивительной постоянностью снится один и тот же сон...»), наложенной на визуальный поток воспоминания о доме детства.

Отметим, что в предваряющих сон кадрах авторская инстанция (положение камеры) уютно обретается внутри дома, тогда как главным эмоциональным фоном следующего затем сна будет как раз страх невозможности контакта *Автора-персонажа* с этим сакральным пространством: «...и каждый раз, когда я хочу войти в него, мне всегда что-то мешает <...> Я жду и не могу дождаться этого сна, в котором я опять увижу себя ребенком и снова почувствую себя счастливым — оттого, что еще все впереди, еще все возможно...» — звучащая фраза передает общее ощущение *Автора-сновидца*, но не отражает ту степень его идентификации с собой (ребенком), которая воплощается в последующем эпизоде и является, вероятно, тем самым мифологически трансформирующим моментом, основной психологической мотивацией фильма (что лишний раз доказывает: в сравнении со словесным творчеством кино для Тарковского — наиболее адекватное средство самовыражения). Глубинным сюжетом сна становится объединение сознаний *Автора-взрослого* и *Автора-ребенка*, достигаемое в том числе изначальным слиянием авторской (имплицитной) инстанции с эмпатией *Автора-персонажа*. Характерно также, что этот сакральный момент реализуется в одновременной работе над «очеловечиванием» «сырого» (в терминологии К.Леви-Строса) звукового материала.

Сновидение организуется несколькими витками, и уже первый его кадр фиксирует попытку идентификации субъекта зрения. Камера игнорирует начатое, было, отслеживание движения вошедшего в кадр мальчика, оставляя его среди кустарника и продолжая панорамирование до тех пор, пока не появится дальний план дома. Затем — наезд-трансфокация¹⁹ на окна, сопровождаемый динамическим нарастанием агрессивного звукового кластера (постепенное уплотнение зон низких и высоких частот происходит за счет введения новых звуковых линий, включая удары колокола и хор мужских голосов, воспроизводимый в замедленном темпе), который завершается уведением изображения окон в нерезкость, на что звуковая дорожка реагирует полным затуханием и детским возгласом «Мама!». В результате «взгляд» камеры, изначально воспринимаемый как авторская инстанция, идентифицируется и с сознанием вошедшего из кадра и испытывающего страх мальчика. Две параллельно текущие линии авторского «Я» смыкаются.

Далее пара коротких кадров (средний план мальчика со спины, стоящего перед открывающейся в пустой дом дверь, и петух, разбивающий оконное стекло, сопровождаются лишь соответствующими шумами — скрипом и звоном стекла) вновь демонстрирует расслоение сознаний, уже попарное: посмотрев издали на потемневший в сумерках дом, мальчик *представляет* себя входящим в него (внутреннее пространство оказывается пустым, либо, как вариант, населенным странными обитателями — петух); во сне автор *видит* себя стоящим около двери мальчиком, которому *представляется* выпархивающий из окна петух. Таким образом, четырехслойная субъект-объектная структура организуется имитационным сопряжением смен внешнего видения на внутреннее, интроспективное. Кадр с петухом образует новую точку схода модальных линий в глубинном слое подсознания *Автора-сновидца*.

Очередной виток (этап движения к спасительному дому) начинается примерно в той пространственно-временной точке, где мы оставили мальчика.

Концентрация страха, переданная в предшествовавшем кадре через слияние субъективных плоскостей, переносится теперь на объекты (лес, кусты, ткани, предметы на столе), реально видимые (в кадре мальчик-реципиент убегает) и одновременно становящиеся материальным — визуальным и звуковым — отражением психического состояния, в котором находится *Автор-мальчик-сновидец*. Опредемчивание психики достигается равномерным «проплыванием» камеры (проезд) над опушкой с медленно (в рапиде²⁰) гнущимися от ветра деревьями и утяжелением звукового сопровождения почти до белого шума (ветер, вода, скрип деревьев).

Вещественная связь данного построения с психическим процессом подтверждается в следующем кадре — в повторном «восхождении» мальчика к закрытой двери дома. Замедленное течение времени (съемка в рапиде) продолжает измеряться равномерным поскрипыванием колодезного «журавля», тогда как континуальные шумы (вода, ветер) затихают, трансформируясь в аморфные вкрапления (между скрипами), фиксирующие зарождение в звуках водного потока интонаций детского голоса и пластмассовой дудочки, — происходит «окультуривающая» шумов работа детского подсознания, еще всецело находящегося в гармонии с природой. Так из сформировавшейся объединенной субстанции вновь выделяется детская: оказавшийся внутри кадра мальчик, не сумев открыть дверь, снова уходит, унося с собой и свой звуковой мир. Очередное их совмещение происходит вместе с введением внешних природных звуков (капающая вода, щебет птиц, лай собаки) и реализацией желаемого (мать в сенях у раскрытой двери).

...Начинается сон с крупного плана призматически искаженного, развинченного часового механизма, плавающего в банке с водой. С одной стороны, эта деталь указывает на потенциальную спиралевидную форму течения времени в эпизоде; с другой — отражает общее качество временной застылости.

Звукоизобразительная ткань рассмотренной выше сновидческой сцены, поначалу облекаясь в текучую бинарную модальную структуру с элементами имитации, постепенно все более расслаивается, но в результате спиралевидного развития в конце концов стягивается в единое состояние-кластер. И, как мы видели, осью этого процесса становится глубинная самоидентификация *Автора*.

* * *

В «Сталкере» аморфная составляющая времени имеет звуковое выражение, практически точно воссоздающее процессуальную форму только что описанного фрагмента «Зеркала» (стоит в очередной раз поразиться музыкально-структурному чутью Тарковского, достигавшему глубинных соответствий посредством интуитивного, но твердого «ведения» композитора Э.Артемуева к окончательному звуковому результату).

Одна из главных музыкальных идей фильма связана со звучанием азербайджанского тара внутри синтезированного звукового поля²¹. Основу этого поля составляет бесконечно тянущийся звук, имитирующий индийскую струнную вину²². Обрабатываемый полосным фильтром, он образует частотно переливающийся фон (генетически восходящий к бурдонному басу), который «обжива-

ет» воспроизводимый в разных скоростях звук тара. Э.Артемов декларирует свою задачу как «создание образа тембра» традиционного инструмента и «маскировку» различий между оригинальным звучанием и его обработкой²³, что способствует возникновению эффекта модальных (субъект-объектных) «блужданий» на звуковом уровне. В итоге образуется некое подобие двухголосия в сонорных условиях, провоцирующее характерные особенности изобразительной драматургии фильма.

Так, эпизод отдыха в Зоне организуется несколькими волнами аморфизации времени. Каждая из них монтируется на «одном», внутренне подвижном сложном звуке. Внутри аморфных фрагментов возникают чередования кадров, фиксирующих одни и те же события с разной степенью субъективности. В параллельном монтаже объединяются внешняя и внутренняя реальности, явь и сон. Причем наблюдающая их субстанция колеблется между субъект-объектными областями персонажей и автора. Интересно, что центральный (с точки зрения повествования) субъект медитации (Сталкер) является ее же главным визуальным объектом. Модальное расслоение видения передается за счет смены цветных кадров и черно-белых (отпечатанных с коричневатым оттенком), точки зрения (ракурса съемки) и характера мизансцены.

Во время первого разговора на привале подобная сверхреальность возникает дважды. В обоих случаях на границах погружения в нее возникают звукошумовые ассоциации, сопряженные с аморфизующими признаками. Дыхание Сталкера смешивается с шумом ветра, который становится естественным компонентом развивающегося в эпизоде звукового спектра. Акустические точки каплюющей воды перекликаются с короткими ударами тара, возникающими от задержек звукового сигнала и в результате действия фильтра волнообразно перемещающимися по частотным зонам поля. «Понижение» частоты звука тара синхронизируется с монтажным переходом на черно-белое изображение. В пяти кадрах поочередно экспонируются два различающихся визуальных ряда, воспроизводящих распространяющую фигуру Сталкера: цветной (общий план с героем, лежащим на траве лицом вниз, и два крупных плана) и черно-белый (панорама до крупного плана и общий план Сталкера, лежащего на боку на небольшом островке среди воды). Чередование таких модальных «созвучий» с линейно выстроенными фрагментами создает особый ритм пульсаций, близкий музыкальному гетерофонному типу временной организации, возникающему, как правило, вследствие импульсных расслоений единой звуковой ткани на параллельно движущиеся линии.

* * *

Аналогичные «переливы» бытия наблюдаются в сцене, завершающей эпизод в жилище Доменико в «Ностальгии». Выход из дома показан здесь как символический акт трансформации мира, его раскол и воссоединение. Сюжетный хронос движется двумя потоками: в параллельном монтаже сопоставляются сам акт воспоминания и вспоминаемое персонажем событие — разлука с семьей, спасаемой властями из заточения. Особая глубина и многоплановость переживания Доменико переданы расслоением воспроизводимых сюжетных линий

на различные модальные уровни. Сцена содержит несколько подобных «всплесков», связанных с ассоциативной памятью героя, ритуально совершающего исход из жилища²⁴. Ощущаемый им болезненный страх одиночества проявляется в стремлении вытеснить из сознания навязчивые образы: он разговаривает с собакой («Дзой!.. Почему ты не отзываешься?.. Ну хватит, хватит! Нельзя все время думать об одном и том же!»). Именно в этот момент характер съемки, ранее подчиненный выстроенной мизансцене (медленный проезд внутри дома, параллельный движению персонажей), меняется: камера обгоняет идущего Доменико, показывая пустое пространство дома и незримое присутствие наблюдателя. Переход в интроспективное видение Доменико (продолжается все тот же кадр) совершается благодаря включению целого ряда специфических средств: обратному движению камеры, укрупняющей трансфокации до среднего плана героя, ушедшего в свои мысли (сплюсчивающееся и уходящее в нерезкость пространство заднего плана метафорически и буквально воспроизводит трансформацию мира), и звуковой полифонии, объединяющей всхлипы Доменико, звуки электропилы и удары водяных капель о каменные и железные поверхности.

Диегетическое прошлое (собственно воспоминание) воплощается в черно-белом контрастном изображении, оттененном желтоватым тоном (остальная часть фильма снята в цвете). Звуковая дорожка передает трансформацию внутрикадрового многослойного фона (капающей воды и звона пилы) в закадровый континуальный шум-музыку, в своем течении отражающий фазы субъективного переживания Доменико. Объективный ток времени трансформируется: сначала посредством ритардации²⁵ ритма звуковых линий, затем — через замедленное воспроизведение движения в кадрах, отснятых в ускоренном режиме (рапид). Так, первый интроспективный план (жена Доменико выходит с сыном на руках) маркируется в звуковом ряде нерегулярными гулками ударами крупных капель о водную поверхность — до того преобладало жесткое постукивание о стекло (бутылки), железо (тарелка) и камень (пал). В монтажной фразе, начинающейся с изображения спускающегося по лестнице Доменико, вводится рапид. Дальнейшее же развитие идеи субъективного «растягивания» времени дается в непосредственном сопряжении звуковых «событий» и физиологических ощущений персонажа: удары капель и водное эхо трансформируются в стук сердца, замедляемый ровно в два раза при переходе на интроспективное изображение (жена целует ноги карабинера; Доменико пытается догнать убегающего сына — здесь возникает третий уровень субъективного замедления, связанный с «противодействием» предполагаемой скорости бега).

Временные ритардации эпизода, организованные в три волны, совпадают с моментами самых неоднозначных модальных смещений.

Первая волна, помимо неизменной авторской эмпатии, включает двойную интроспекцию Доменико и Дзоя (интроспективные кадры монтируются по взгляду каждого из них «в себя»), а также полусубъективные планы (Доменико и его жены, выходящих из темноты дома), относящиеся уже к интроспективной реальности.

Вторая волна при четкой субъективной модальности (взгляд Доменико, спускающегося по лестнице, «в себя») фиксирует заметное усиление имперсо-

нального авторского дискурса. Эффект достигается последовательным применением нескольких приемов, трансформирующих воссоздаваемую реальность. Во-первых, происходит отделение физической точки зрения камеры от точки зрения персонажей, чему способствует активное использование крана (движение вниз в кадрах, фиксирующих средние планы спускающегося по лестнице Доменико и падающей в ноги карабинеру жены; вид с горы на средневековый город Сан-Джеминиано). Во-вторых, в двух последних кадрах сцены возникает объективизирующий изображение цвет. В-третьих, здесь же мы наблюдаем замену звуковой многослойной и континуальной «плазмы» воспоминания, развивающейся наподобие стохастически²⁶ организованного водного потока, на реальные внутрикадровые шумы пролегающего в горах шоссе. Благодаря этому кульминационная сцена «погони» Доменико за сыном (интроспекция Доменико, углубленная видением жены и сына) приобретает гораздо более объективный по сравнению с предшествующей волной характер, несмотря на обилие модальных наслоений. Завершающий же кадр (средний план мальчика в верхнем ракурсе, спрашивающего: «Папа, это и есть Конец Света?») окончательно объединяет эмпатии Доменико и автора (взгляд мальчика в камеру, цвет).

Развернутая таким способом весьма сложная временная структура из преимущественно субъективистской модулирует (в результате редукции ряда приемов, создающих эффект интроспекции) в синтетическую: расколотый мир воспоминания постепенно замещается воссоединенным реальным миром зрения. Это своеобразно претворяется в третьей монтажной волне-коде, дополняющей предыдущее изложение синтезирующим вариантом прочтения событий. Составляющая коду пара кадров представляет собой зеркальную структуру, воспроизводящую практически с одной и той же точки (дальний план) события, происходящие около дома Доменико в диегетически различные времена: цветное изображение фиксирует прощание Доменико с Горчаковым; черно-белое — заново интерпретирует событие прошлого. В ставшей ритуалом сцены выхода семьи из дома концентрируются признаки обоих типов времени — черно-белое изображение, рапид и насыщенная «внутрикадровыми» шумами звуковая атмосфера: здесь и голоса всевозможных тембров, включая шепот и детский голос, шаги, стук, звон и даже крик животного (предположительно осла). Имперсональное авторское зрение объединяется с воспоминаниями Доменико, дополняемыми интерпретацией истории с точки зрения жителей окрестных домов (закадровые голоса объединяют их пространственную позицию с авторской), которая, в свою очередь, стала основой видения Горчакова (главного объекта предыдущего кадра). События прошлого даются заново, в ином «ракурсе» репрезентации, отражая новый уровень единства мира в его архаико-мифологическом становлении.

Общая система взаимодействия различных хроноимпульсов складывается в описанной сцене в весьма неоднозначный, модально мерцающий процесс. Поначалу ассоциируясь с гетерофонным архаическим типом музыкального развертывания (две параллельно текущие линии), композиция постепенно расслаивается на множество голосов («модуляции» отдельных выразительных средств) и, наконец, завершается суммирующим кластером, «останавливающим» музыкальное время.

В «Жертвоприношении» самый яркий архаико-мифотворческий момент приходится на предопределенную сюжетом временную точку (в конце второго часа фильма общей длительностью в 143 минуты), когда происходит трансформация мира. Речь идет о ночной поездке Александра к Марии. И, как нередко бывает у А.Тарковского, это сновидческий эпизод, а точнее — самая концентрированная часть фильма-сновидения, после которой в сознании зрителя активизируется музыкально-мифологическое «преодоление времени» посредством уничтожения его необратимости²⁷ (драматургия заставляет *post factum* «прокручивать» события в поисках отправной точки сновидения, приписывая ее самым разным эпизодам фильма).

Здесь, в общем мифотворческом горниле, сплавляются разные этнические варианты идеи распада и воссоединения целостности мира, связанные с двумя архаическими музыкальными традициями — шведскими валльвисами и японской дзэнской флейтовой суггестией²⁸. Оба звуковых фрагмента, сплетающиеся в сновидческой сцене, по своему культурно-историческому предназначению находятся вне сферы чисто эстетического применения и тесно связаны с областью сакрального. В первом случае звук служит для установления контакта с природными силами и управления с его помощью стадами животных; во втором — является объектом медитации, в котором человеческое сознание сливается со всем физическим миром. Обе традиции вводят в фильм Тарковского контексты их подлинного функционирования, поскольку представляют собой редкие записи с мест непосредственного бытования: шведский *Getlock vid morgonlösning* (букв. «зазывание коз на рассвете») в исполнении Тjugмуг Maria Larsson — запись, сделанная Sveriges Radio (через телефонный кабель) на пастбище в районе Даларны и Харьедалена; японская пьеса «*Nezasa No Shirabe*» (что переводится примерно как «интродукция в стиле школы *Nezasa*») представляет собой суйдзэнскую (*суй* — «дуть») медитацию монаха Watazumido Doso Roshi, записанную в японском монастыре.

Соприкосновение столь разных музыкальных традиций — не только в генетической тембровой трансформационности и неуловимости (напомним, что шведские валльвисы исторически вытеснили зовы пастушьих рожков, а дзэнская медитация посредством сякухати²⁹ имитирует позванивание колокольчика Пустоты). Важный объединяющий принцип — вариантное нанизывание попевок-зерен (название манеры вокального интонирования жанра *kulning*, кстати, этимологически связано со шведским *kul* — «зерно»), каждое из которых уже несет в себе сакральную смысловую структуру. В пастушьих выкриках — это бинарная оппозиция, сопоставляющая напевный крик-обращение в низком грудном регистре и импровизационное скольжение — в верхнем, «головном» (резкий перепад внутри ограниченного диапазона человеческого голоса отождествляется с проникновением в пограничные человеческому сознанию сферы). В пьесах для сякухати звуковое «зерно», как правило, выполняет направляющую сознание медитирующего сякухатиста функцию — содержит фазы тонового и микротонового подведения к опорному звуку и, наконец, его взятие, выход в микроизмерение неуловимой спектральной жизни тона (оно

же — макроизмерение, охватывающее весь воспринимаемый человеческим ухом диапазон звучаний), осуществляемый за счет богатейшего артикуляционного аппарата. Эта фаза строится уже по большей части как звуковая самоорганизация, чья динамика сопряжена с множеством изменяющихся параметров — от мельчайших модуляций психо-эмоционального состояния сякухатиста до изменения структуры окружающего пространства и положения тела исполнителя. Ведущую роль в этом процессе обычно выполняет эффект ритмического диминуирования (отголосок дзэнского приема динамической прогрессии ускорения — *дзэ-ха-кю*), достигаемый с помощью вибрато и способствующий сжатию временного разворачивания, в силу чего и в сознании медиатирующего происходит искомое «свертывание» Вселенной в одну точку и воссоединение ментального и физического состояний (*фу-ни*, т.е. «не два»), ранее ощущаемых как разобщенные.

Суммирование вышеописанных архаических способов воздействия на человеческое сознание оказывается вариантом выстраивания индивидуального мифотворческого акта, объединяющего «западную» фазу расширения границ сознания и «восточную», нацеленную уже на трансформацию мира. Однако механическое объединение звуковых пластов еще не позволяет достичь мифологического уровня его непрерывного становления и, следовательно, не создает временной структуры аморфного типа. Такое индивидуальное мифотворчество должно обладать и уникальной целостной конструкцией, способной гармонизировать его компоненты. Соответственно звукозрительное пространство фильма представляет один из возможных способов его гармонизации.

Структура сна Александра в «Жертвоприношении» демонстрирует объединение двух фаз духовной практики, связанное с конкретикой микста архаических звучаний на разных уровнях. Идея двойственности пронизывает сон как на сюжетном уровне (снящиеся Александру и «перетекающие» друг в друга Мария и Аделаида), так и на синтаксическом. Бинарность фаз расширения сознания и его трансформации присутствует в чередовании пар кадров разной степени субъективности по отношению к Александру: кадр, фиксирующий полет Александра и Марии, — полусубъективное видение героя (фаза расширения сознания); вертикальная панорама по руинам на будущем перекрестке У.Пальме — полностью интроспективный план (измененное состояние); кадр с Александром, видящим самого себя мертвым (рядом — Аделаида с лицом Марии), — снова полусубъективное видение; фрагмент картины Леонардо — субъективное восприятие (воспоминание).

Попарное членение реализуется также в чередовании типов движения: если в первом кадре (полет) преобладает внутрикадровое вращение, то во втором вращательное движение (вертикальная панорама с высоты крыши) совершает камера, подтверждая, таким образом, идею межкадрового перетекания фаз сознания Александра. Далее, в следующей паре, действует оппозиция уравновешивающих движений — укрупнения и обобщения планов.

Идея бинарности сказывается и в длительности чередуемых кадров: 39 секунд — 61 секунда — 7 секунд — 6 секунд (сокращение длительности вновь следует принципу *дзэ-ха-кю*). Пары словно нанизываются на единую ось, которая создается переключением-переходом между двумя фазами сознания

Александра. И конечно, решающей становится преобразующая дзэнская: видение перекрестка с хаотически разбегающимися людьми (появление варианта этого изображения без толпы в начальном эпизоде картины, в лесу, сопровождало обморок Александра) концентрирует в себе многие ключевые события сна (и фильма).

Вероятно, не случайно этот кадр в изобразительном контексте выделен коричнево-белой гаммой. Его особую функцию подчеркивает характер наложения звуковых «событий». Если в мотиве полета ведущим звуковым импульсом, захватывающим сознание зрителя, выступали шведские *kulning* (кстати, возникшие уже в предшествующем плане как предвестники мифологической трансформации реальности), а флейтовая суггестия еще сводилась к настраиваемому «продуванию» ствола бамбукового инструмента, то возникающее далее апокалиптическое изображение перекрестка уже явно монтируется «по» найденному тону флейты, «просвечивающему» свои спектральные зоны в сакрализирующем приеме ускоряющейся вибрации.

Именно на протяжении этого плана (длится одну минуту) в фильме происходит ряд преобразующих реальность событий. Кульминационный момент испытываемого Александром страха, выраженный в речевом слое фонограммы усилением судорожных рыданий и заикания, изобразительно воплощается завершением панорамы по руинам «проездом» и вертикальной съемкой в верхнем ракурсе поверхности зеркала, где последовательно появляются отражение стен домов, пятна крови и Мальш, лежащий лицом вниз на фоне запрокинутого («Пустого») неба. Композиционное уравнивание головы мальчика в центре движущегося кадра синхронизируется с *мелодическим совпадением* кульминаций звуковых линий — пастушьих выкриков и флейтовой медитации. В точке удвоенного звучания происходит, таким образом, пересечение разных фаз сознания Александра, в некотором смысле равносильное встрече с самим собой. За мгновения до описанного эпизода в фонограмме возникает звук, похожий на звон колокольчика (дзэнское воплощение *Пустого Неба*), трансформируемый затем в стук ложки о стенки стакана. Параллельно идет замещение голоса Марии репликами Аделаиды, успокаивающей спящего Александра. В итоге кульминационная стадия отчаяния и расслоения сознания совпадает с начальным моментом восстановления его утраченной целостности. Минутный план отражает самую концентрированную фазу ритуальной трансформации, преодолевая, как и свойственно мифологическим структурам, хронологическое развитие фабулы фильма.

Подобно типичному для шведских вальльвисов импровизационному мелодическому скольжению из вершины-источника, идея преобразования сознания и трансформации мира, организующая фактуру сновидения Александра, продолжает раскручиваться, вовлекая в себя разные элементы художественного мира фильма. Например, последний длинный план сна (дальний план с обнаженной Мартой, прогоняющей кур; проезд по коридору, сопровождающий движение Аделаиды; общий план комнаты с просыпающимся Александром) в своей пространственно-временной «П»-образной конструкции повторяет структуру пространства стокгольмского переулочка с двумя уходящими вверх лестницами. Тот, в свою очередь, вторит архитектурным руинам заднего плана

«Поклонения волхвов» Леонардо да Винчи — картины, ставшей одним из главных мифотворческих импульсов «Жертвоприношения», что само по себе заслуживает специального исследования³⁰.

Так пульсирующее сознание Александра, эпизодически объединяющееся с авторской эмпатией, вновь включает в метафильм А.Тарковского архаический, «бурдонный» тип временной структуры, модулирующий (за счет последовательного отклонения от материи сновидения его звуковых и зрительных элементов) в некое новое единство.

* * *

Мы имели возможность увидеть, что данный тип драматургии является сквозным для рассмотренных фрагментов картин А.Тарковского. Инвариант временного дления в них связан с модуляцией на уровне полифонических структур, объединяющей в общем поле архаический и сонористический типы организации материала. Такая индивидуальная трактовка аморфного временного континуума, вытекающая из звукозрительных взаимодействий и пространственного выстраивания изобразительного ряда, явно выходит за структурные границы, обозначенные используемыми режиссером звуковыми фрагментами. Она вносит в его фильмы своеобразный метазвуковой элемент музыкально-исторического мифотворчества, близкий тому, что воспроизводится в музыкальных опусах 70-х и 80-х годов XX века (упомянем хотя бы имена А.Шнитке и В.Сильвестрова). Однако для подобных сопоставлений необходимо проанализировать целостную структуру метафильма А.Тарковского, включающую и другие типы временного выстраивания, связанные с музыкой эпохи барокко, классицизма и романтизма, а это уже — тема отдельного большого исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Случаи подобного «самоуглубления» человеческого сознания мы, для удобства, будем обозначать в данном тексте понятием *интроспекции* (буквально — «самонаблюдение»), подходя к нему более расширительно, чем принято обычно.
2. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. — Бергсон А. Собрание сочинений. Т.1. М., 1992. С. 109.
3. С.Филиппов в работе «Фильм как сновидение» (Киноведческие записки. М., 1999. №41. С.257) рассуждает о «плавающей модальности» у А.Тарковского в связи с анализом фильма «Зеркало», где неоднозначность проявляется как в отношении определения степени субъективности реальности (объективная реальность, воспоминание, сновидение), так и в отношении эмпатии (определения субъекта зрения).
4. См.: Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. М., 1992.
5. Семь картин: «Иваново детство» (1962), «Андрей Рублев» (1966–1971), «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974), «Сталкер» (1979), «Ностальгия» (1983), «Жертвоприношение» (1986).
6. В структуралистской теории мифа К.Леви-Строса оппозиция «сырое/приготовленное» подразумевает противопоставление объектов природы и культуры (см.: Леви-Строс К. Мифологии. В 4-х тт. Т.1. Сырое и приготовленное. М.–СПб., 1999).
7. О целостной системе звукомызыкального мифотворчества в метафильме Тарковского см.: Кононенко Н. Звучащий мир или звуковые притчи Андрея Тарковского. — Ракурсы. Вып.6. М., ГИИ, 2005.

8. *Валльвисы (валлот)* — жанр шведских традиционных пастушеских завываний, родственный норвежскому *lokki* и лесным *ауканьям* на северо-западе России. Исполняются в манере *kulning*, которая представляет собой разновидность женского горлового импровизационного интонирования (словесный текст минимален, часто ограничивается кличками животных).
9. Симптоматично, что данный временный слой у Тарковского частично корреспондирует с аморфным типом макроструктурных пропорций П.Булеза (*Boulez P. On music today*. London, 1971. P.88).
10. *Аркадьев М.* Указ. соч.
11. Об общности тематики песни и фильма в связи с моментами их сюжетного сопряжения пишет Ю.Анохина в статье «Поэтика музыкальных цитат в фильмах А.Тарковского» (сб. Глобальный кризис: метакультурные исследования. Материалы международного научного симпозиума «Глобальный кризис культуры Нового времени и русская словесность». Т.2. Шуя, 2006).
12. Музицирование на темир-комузе демонстрирует упомянутую взаимосвязь архаического звучания с физиологическим процессом исполнения самым непосредственным образом: спектральный состав звука темир-комуза (тембр и высота) определяется формой полости рта исполнителя, которая становится основным резонатором для извлеченного щипком звука.
13. Фотоэлектронный синтезатор АНС, получивший название в честь светомузыкальных опытов и идей А.Н.Скрябина, был спроектирован (в 1938 г.) и построен (в 1958–1964 гг.) военным изобретателем и конструктором Е.Мурзиным. Отличительные черты электроинструмента — оптический метод генерирования чистых тонов (720 генераторов), магнитная память, диапазон спектров: при температуре в 72 степени — от 20 до 20 000 Гц (10 октав); при совмещении с 144-х ступенной температурой в верхних октавах — от 40 до 10 000 Гц.
14. По классификации звуковых типов Новой музыки Х.Лакхемана, различаются *звуки-процессы* и *звуки-состояния*. Первые реализуют возникновение, развитие и затухание звука; вторые — превышают нормативную длительность этих фаз. Временную единицу *процесса* при этом представляет «собственное» время — *Eigenzeit* (субъективно ощущаемое время протекания указанного мини-цикла). См. об этом: Теория современной композиции. М., 2005. Гл.11; *Колико Н.* Эстетика и типология музыкального звука Хельмута Лакхеманна: лекция по курсу современной гармонии. М., 2002.
15. Авторскую эмпатию мы отождествляем здесь с «абсолютным субъектом» действия, являющимся, по выражению М.Ямпольского, сторонним «наблюдателем» «в силу его всеприсутствия и бесплотности» (см.: *Ямпольский М.* Диалог и структура кинематографического пространства [О реверсивных монтажных моделях]. — *Ямпольский М.* Язык — тело — случай. М., 2004. С.54).
16. *Россыль* — один из фактурных типов сонорной музыки — представляет собой мелкоритмическую группу точек, сплоченную во времени. В данном случае эффект создавался при помощи денатурализованного ракоходного воспроизведения записи фортепианного кластера со срезанной *attaca*, сыгранного до полного затухания (эффект неестественности звучания связан с временным «опрокидыванием» звука).
17. Мы частично используем терминологию Ж.Митри, усматривающего в киноизображении пять видов модальности, связанных со степенью субъективности кинематографической реальности: объективную; «точку зрения автора»; полусубъективную (точка зрения персонажа, присутствующего в кадре); субъективную (то, что видит персонаж) и тотальное изображение (суммирование точек зрения персонажа и автора) (см.: *Mumpri Ж.* Субъективная камера. — В сб.: Эстетика и психология киноискусства. Вопросы киноискусства. Вып.13. М., 1971. С.317–319).
18. *Бурдон* (франц. *bourdon*, буквально — «густой бас») — непрерывно звучащие при игре на музыкальных инструментах (например на волынке) 1–2 басовых звука; примитивная форма многоголосия.
19. *Трансфокация* — движение кадра (наезд или отъезд), достигаемое изменением фокусного расстояния объектива (при этом художественный эффект существенно отличается от достигаемого при перемещении самого съемочного аппарата).
20. *Рапид* (от англ. *rapid* — «ускоренная съемка») — кинематографический прием, связанный с увеличением скорости съемки относительно стандартной (24 к/с), в результате чего при вос-

произведении отснятого материала со стандартной скоростью протекающие в кадре процессы выглядят замедленными.

21. *Звуковое поле* — «звукофоническая область высотно-временного пространства» (Теория современной композиции. М., 2005. С.400). Применительно к сонорным композициям термин употребляют П.Булез, А.Пуссер, Е.Салменхаара и др.
22. *Вина* (санскр.) — индийский 7-струнный щипковый (плекторный) музыкальный инструмент. Имеет множество разновидностей.
23. Сентенции из личной беседы с композитором. Э.Артёмьев весьма уместно использовал в «Сталкере» уникальные для того времени особенности синтезатора СИНТИ-100 — его коммутационное поле, позволяющее объединять готовые тембры и получать новые.
24. В предшествующей сцене в доме очевидна параллель с христианским ритуалом — хлеб и вино, проход через символическую дверь.
25. *Ритардация* (от итал. *ritardando*, буквально — «замедляя») — постепенное замедление темпа.
26. В звуковом оформлении сцены возникает непреднамеренный диалог со стохастическим принципом композиции, введенным в музыкальный обиход Я.Ксенакисом (род. в 1922 г.). Творческий метод в стохастике составляет воплощение в звуке сложноорганизованных вероятностных процессов.
27. См.: *Левин-Строс К.* Мифологии. Т.1. Сырое и приготовленное: Увертюра. Ч.2. — Семиотика и искусствознание. М.–СПб., 1999. С.24.
28. *Суггестия* (лат. *suggestio*) — внушение.
29. *Сякухати* — продольная японская бамбуковая флейта (китайского происхождения). Название связано со стандартной длиной инструмента (*сяку* — «фут», *хати* — «восемь» — 1,8 японских футов, что составляет 54,5 см). Упоминается с VI в. в связи с традицией дзэнской флейтовой медитации.
30. Статья Х.Левгрена «Леонардо да Винчи и „Жертвоприношение“» (Киноведческие записки. М., 1992. №14) посвящена теме диалога двух текстов культуры, однако это исследование не затрагивает мифотворчески-преобразующий аспект их взаимодействия.