

Дмитрий Шостакович и его творчество в кинематографическом ракурсе А. Сокурова

Зуев С. П.

Сумский государственный педагогический университет
имени А. С. Макаренко, Сумы

Проанализирован документальный фильм А. Сокурова «Альтовая соната. Дмитрий Шостакович» в контексте проблемы кинематографического ракурса. В структуре фильма, который рассматривается сквозь призму сонатно-симфонического цикла, выделено пять частей с прологом и эпилогом. Выявлен ключевой символ (маятник), выполняющий функции метатекста в картине, и определены особенности взаимодействия его визуального и музыкального компонентов. Реализация идеи маятника связана с использованием приема флэшбэк; созданием зеркального эффекта (построение финала картины как зеркальной репризы ее первой части, оппозиция «актер–зритель» и т. п.); смысловой инверсией идеологических установок советских документальных фильмов, посвященных Шостаковичу; смысловой дифференциацией ракурсов, а также восходящих и нисходящих движений камеры.

Ключевые слова: документальный фильм-портрет, ракурс, сонатно-симфонический цикл, символ маятника.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 62–69)

Dmitri Shostakovich and his Creative Work in A. Sokurov's Cinema Foreshortening

Zuyev S. P.

Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University, Sumy

A. Sokurov's documentary «Alto Sonata. Dmitri Shostakovich» is analyzed in the context of the issue of cinema foreshortening. Within the structure of the film, which is considered through the prism of the sonata and symphony cycle, five parts with the prologue and the epilogue are singled out. A key symbol of a pendulum is identified, which has the function of metatext in the film, and features of the interaction of its visual and musical components are established. The implementation of the idea of a pendulum is connected with the application of a technique of flashback, producing a mirror effect (arranging the final part of the film as a mirror boff of its first part, the opposition of actor and spectator, etc.), sense inversion of the ideological setting of Soviet documentaries devoted to Shostakovich, sense differentiation of foreshortenings as well as ascending and descending movements of the camera.

Key words: documentary-portrait, foreshortening, sonata and symphony cycle, symbol of a pendulum.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 62–69)

Одним из ключевых в кинематографии является понятие ракурса, связанное с возможностью изображать предмет с разных точек зрения. Предполагая установление конкретных пространственных соотношений, выбор ракурса обуславливает также и определенный смысловой эффект. Так, Ю. Тынянов указывает на способность ракурса стилистически преобразовать видимый мир [1, с. 330]. Не менее важно и то, что ракурс всегда симптоматичен и, по мнению Б. Балаша, «выявляет не только эмоции персонажей, но и в первую очередь эмоции художника, творца фильма... В ракурсах кадра вскрывается отношение режиссера к

снимаемому предмету – его нежность и ненависть, его пафос или ирония» [цит. по: 2, с. 79].

Цель статьи – анализ в контексте проблемы кинематографического ракурса документального фильма С. Арановича и А. Сокурова «Альтовая соната. Дмитрий Шостакович».

Снятая в 1981 году картина в силу новизны подхода к освещению жизни и творчества советского композитора была запрещена цензурой вплоть до 1987 года. Исследованию киноленты посвящены работы Б. Березовского, М. Прицкер, С. Уварова, в которых она предстает «очищающим при-

косновением к великой душе и великой жизни» [3], «философским осмыслением нашей недавней истории» [4], «смелым, новаторским кинопортретом великого композитора» [5, с. 77].

Структура фильма. Фильм назван по последнему произведению Д. Шостаковича (Соната для альты и фортепиано, соч. 147), которое пронизывает звуковую ткань произведения в качестве лейтмотива и становится своеобразным мериллом жизненного пути композитора. Программность, заложенная авторами фильма, указывает на ракурс, с которого может вестись исследование кинематографического текста. Традиционное для жанра фильма-портрета деление на периоды жизни может быть переосмыслено сквозь призму знаковых для творчества Шостаковича сонатно-симфонических циклов. В структуре фильма можно условно выделить пять частей, обрамленных Прологом и Эпилогом.

А. Сокуров далек от прямолинейного, поверхностного сопоставления. Он выстраивает архитектуру фильма, применяя принципы музыкального мышления и учитывая особенности музыкальной фактуры. Режиссер находит образы, функции которых заключаются в модуляции музыкального в визуальное и наоборот. Таковым выступает образ маятника, открывающий картину и служащий ключом к ее пониманию.

Из неясного пятна в глубине кадра перед зрителем вырастает на переднем плане шар. Это строительная гирия, предназначенная, как известно, для сноса зданий. Идея ракурса («не привычное вправо-влево, а вперед-назад» [3]) ясна: находиться в этой точке и наблюдать за маятником страшнее всего. Вынесенное в Пролог, орудие труда превращается в символ и приобретает значение метатекста, который маркирует многие эпизоды фильма.

Зрительный образ маятника сопровождается фрагментом Серенады из Пятнадцатого квартета, соч. 144 (т. 92–101). Череда звуков, взятых на пианиссимо и доведенных до максимального sforцандо с резким снятием, воспринимаются как состояние ужаса, предельного нервного напряжения в ожидании удара. Мелодическая линия, образуемая звуками, имитирует возвратно-поступательные движения маят-

ника с увеличением амплитуды. Диапазон расширяется от малой сексты до малой секунды, взятой через три октавы, при этом экспрессионистичный динамический оттенок создает впечатление, будто эти звуки реверсированы (т. е. записаны и воспроизведены в обратном направлении). «Раскачка» завершается резкими диссонансирующими и синкопированными аккордами – «гирия в работе». И практически без перерыва звучит песня на слова Е. Долматовского «Родина слышит», соч. 86. Однако вместо живописного визуального ряда «лесов, полей и рек», усиливающего пафос музыки, зритель видит только черно-белый экран с титрами. Невольно возникает жутковатое ощущение, что Родина действительно все слышит и все знает. Пролог служит эпиграфом ко всей картине и создает образ судьбы человека, надломленного тоталитарной машиной.

Обращение к Пятнадцатому квартету в Прологе наряду с Альтовой сонатой, вынесенной в название фильма, обнажает концепцию фильма. Последний квартет композитора, заверченный за год до кончины, также пронизан философским осмыслением жизни и смерти. Отмеченные родством образного строя, Квартет и Соната словно имитируют фазы движения маятника: от ми-бемоль минора – тональности глубокой печали и одновременно «напряжения трагического» [6, с. 521] – к До-мажору, призыву проститься «без трагической непримиримости, с надеждой» [6, с. 575]. Показательно, что звучащая в Прологе маятникообразная линия Серенады Квартета перекликается с волнообразными же квинтами пиццикато альты в начале Сонаты.

Маятнику уподобляется и сама форма Квартета, начальная тема которого, повторяясь в конце произведения, обрамляет цикл. В 1999 году Р. Берк предложил рассматривать структуру Квартета, состоящего из шести частей Адажио (Элегия, Серенада, Интермеццо, Ноктюрн, Траурный марш, Эпилог), как хронологический нарратив с применением кинематографического приема флешбэк [цит. по: 7] («обратный кадр», временное прекращение повествования сюжетной линии с целью демонстрации зрителю событий прошлого). Этот кинематографический прием активно используется

и А. Сокуровым. Так, режиссер выстраивает картину, начиная повествование с последнего лета композитора¹.

На протяжении всей картины А. Сокуров обращается к символу маятника. Так прочитываются в фильме изображения настенных часов, отсчитывающих последние дни жизни, «популярный в 20-е годы аттракцион в виде вращающегося вокруг своей оси гладкого деревянного круга с пытающимися удержаться на его поверхности отчаянными смельчаками» [4] (появляется дважды как символ превратностей судьбы, фатума), станционный колокол с языком-маятником как символ гоголевского пророчества, наконец, вздымающаяся и опускающаяся груша аппарата искусственного дыхания. Справедливо также замечание М. Прицкер о том, что «маятник – символ времени, трагического и преисполненного оптимизма, простодушного и неумолимого, одного из главных героев фильма» [3].

Реализация идеи маятника связана, во-первых, с особенностями структуры фильма. Это упомянутый и, в общем, традиционный для фильма-портрета флешбэк², а также построение финала картины как зеркальной репризы ее первой части. Во-вторых, Сокуров целенаправленно осуществляет смысловую инверсию идеологических установок советских документальных фильмов, посвященных Д. Шостаковичу. Это проявляется в выборе и особенностях синхронизации музыки композитора с визуальным рядом, неожиданное монтажное сопоставление исторических событий, запечатленных в хронике, в конструировании личного пространства Д. Шостаковича. В-третьих, идея маятника обнаруживается в смысловой дифференциации ракурсов, а также восходящих и нисходящих движений камер³.

¹ Флешбэк разбит на несколько эпизодов, которые, появляясь по ходу фильма, служат одновременно и объединяющим образом, и элементом, обозначающим водоразделы формы.

² Так, Альтовой же сонатой начинается и фильм 1976 года «Воспоминание о Шостаковиче» (автор сценария Л. Белокуров, режиссер Б. Гольденбланк, операторы Н. Зотов, А. Климентьев, И. Кузнецов).

³ Например, при показе фотографий Шостаковича детской поры и молодости используется восходящее движение камеры от ног к голове и фиксация на лице. Опустевший же домашний стул во время последнего пребывания Шостаковича в больнице, а также больничная койка, на которой умер композитор, снимаются движением камеры сверху вниз.

Части фильма: контент. Возвращаясь к условному делению фильма на части с учетом музыкального наполнения и зрительного содержания, можно обозначить их центральные образы. Первая часть – Сонатное Allegro, вторая часть – Интермеццо. Социалистический быт и массовые действия, третья часть – Война, четвертая часть – Скерцо. Травля и почести, пятая часть – Финал.

В Сонатном Аллегро, которое охватывает период от детских лет Д. Шостаковича до его женитьбы на Нине Варзар, выделяются несколько музыкальных тем. Функцию «главной партии» выполняет фрагмент Адажио Сонаты для альты (начинается с т. 14), аллюзия Шостаковича на бетховенскую Лунную сонату. Это маркер флешбэка, который повествует о последних днях больного композитора, завершающего свой «лебединый» опус. Музыка сонаты продолжает звучать и после «обратного кадра», сопровождая рассказ о семье композитора, Петрограде революционной поры, учебе в консерватории. В результате возникает образ глубокой рефлексии, в которую погружается человек на пороге смерти.

«Связующая партия» рассказывает о работе Д. Шостаковича пианистом-иллюстратором в кинотеатре. Обрамляющий дикторский текст устанавливает раму «киношной» темы. В начале он сообщает, что молодой Шостакович устраивается на работу, а в конце воспроизводит воспоминания композитора, не желающего больше служить в кино. Эпизод начинается незамысловатым таперским аккомпанементом, который сопровождал немые фильмы со сценами карточной игры, драки, убийства и самоубийства, а заканчивается Первым фортепианным концертом. Он синхронизирован с хроникой советских развлечений: велосипедные прогулки, катанье на лодках, прыжки в воду с вышки, качели, карусели.

Первый смысловой уровень, совпадающий с советской идеологией, – твердая решимость композитора покончить с ремесленничеством и посвятить себя служению великому искусству. Однако А. Сокуров усложняет «киношный» эпизод введением в его середине на первый взгляд неуместной здесь музыки – сцены свадьбы из

восьмой картины третьего действия оперы «Катерина Измайлова»⁴. Начало оперного фрагмента («Горько» священника и хора, начинается с т. 41) синхронизируется с важной монтажной точкой. Сцена пьяной драки из художественного фильма уступает место хронике, запечатлевшей народные гуляния и, в частности, не держащихся на ногах мужиков. Переходным является последний кадр из игрового фильма с крупным планом головы, которую пьяный, решивший распрощаться с жизнью, просовывает в петлю. Изображение расплывается и далее следует хроника. При таком монтаже возникает эффект проникновения в повседневность. Музыка же оперы воспринимается как «музыка к кино», в котором собственно кинотекстом становится невеселая проза жизни.

Важной деталью эпизода является показ зрителя и атрибутов типичного киносеанса 1920-х годов: афиша сеансов, очередь в кассу, работа киномеханика, заправляющего пленку и крутящего ручку аппарата, луч проектора в зрительном зале. А. Сокуров так строит повествование, что запечатленные хроникой зрители, как бы смотрящие документальные кадры современной им поры, фактически «видят» на экране свое отражение. В результате достигнутого эффекта особый смысл приобретают слова «Кто краше солнца в небе? – Никого нет краше солнца в небе!». Соответствующий ракурсный кадр хроники, снятый с хвоста взлетающего самолета, ассоциируется с советскими авиапарадами, где с высоты птичьего полета на трудящихся смотрели прикрепленные к воздушным шарам портреты вождей⁵.

«Побочная партия» – это светлый образ, сфера интимно-лирического, всего прекрасного, что напоминает человеку о юности: творчество, дружба, любовь. Звучание побочной партии Первой симфонии сопровождает рассказ о знакомстве с Н. Варзар, И. Соллертинским, В. Шебалиным. В кругу дорогих Шостаковичу людей оказывается также глубоко им уважаемый А. Глазунов.

Функцию «заключительной партии», нарушающей идиллию образов побочной, выполняет упомянутый фрагмент Эпилога Пятнадцатого квартета, символ фатума (бурные 32-е у виолончели, начинающиеся в т. 24 и синхронизированные с диском-аттракционом). Он завершает рассказ о неудаче Д. Шостаковича, постигшей его на Конкурсе пианистов имени Шопена в 1927 году.

После эпизода о намерении композитора вступить в решительную борьбу с «музыкальной порнографией» следует флешбэк о завершении им Альтерной сонаты. Он воспринимается одновременно как реприза Сонатного АLEGRO, и как переход ко второй части фильма. Ее фабула раскрывает тему коллективного строительства социалистической жизни и ликования народа. В отличие от рефлексивного кода первой части, здесь – торжество единения народных масс. Однако начинается часть саркастической музыкой вступления из оперы «Нос». При помощи монтажа режиссер снова создает зеркальный эффект. Три кадра сменяют друг друга: «зрители, смотрящие спектакль», «актеры, глядящие из-за декораций решетки ограды в зрительный зал», «зрители, смотрящие спектакль». Благодаря этому возникает эффект отражения, визуализируется смысловой код, через который прочитывается содержание раздела.

Так, А. Сокуров монтирует хронику, запечатлевшую И. Сталина и должностных лиц на стройке, под удалую музыку танцев рабочих и красноармейцев из финала балета «Болт». Жизнерадостные пролетарии голыми ногами утрамбовывают фундамент строящегося дома (крупный план ног), и залихватски пляшут, а советские вожди одобряюще наблюдают за этим процессом (их взгляды направлены вниз, как бы на топчущие и пляшущие ноги)⁶. А. Сокуров реализует основной принцип «достоверного отражения» действительности в советском искусстве той поры, возвращая кесарю кесарево: музыка Шостаковича попадает на стройку с такой же легкостью, с какой и танцы рабочих оказываются на балетной сцене. С этой же легкостью и конь Буденного своими копытами буквально входит на пьедестал.

⁴ В документальных фильмах А. Гендельштейна (1967) и Б. Гольденбланка (1976) нет такого перекрестного наложения; музыка «Катерины Измайловой» синхронизирована с эпизодами, посвященными опере.

⁵ О популярности воздушной агитации в СССР свидетельствует кадр с колоссальным портретом И. Сталина в небе из фильма Н. Михалков «Утомленные солнцем».

⁶ Этой же деталью (ноги в сапогах) охарактеризована публика в эпизоде обсуждения премьеры «Носа».

стал искусства, когда маршал подъезжает на коне к своему отражению – картине в натуральный рост. Наконец, появляющийся короткий кадр с И. Мичуриным можно расценивать как иронию А. Сокурова, ставящего знак равенства между социалистическим реализмом и советским естествознанием той поры.

Показателен и эпизод, посвященный балету «Золотой век». Бесстрастным голосом А. Сокуров добросовестно воспроизводит краткое содержание либретто на фоне фотографий спектакля. При этом обнаруживается его схематизм и шаблонность. Режиссер подводит нас к мысли, что эти воинствующие схематизм и шаблонность ведут к унификации человеческой личности, о чем и свидетельствуют последующие кадры парадов.

Шествия спортсменов открывает «Песня о встречном» из кинофильма «Встречный», ставшая с легкой руки голливудской киноиндустрии гимном дружбы наций⁷. Такое музыкальное оформление является прогнозируемым и идеологически безупречным. Однако А. Сокуров вставляет кадры хроники с мятежно настроенными массами периода гражданской войны и синхронизирует их с эпизодом расстрела из второй части Одиннадцатой симфонии, традиционно используемой в советских фильмах для рассказа о заре революции. Возвращение кадров с парадом образует еще одну зеркальную триаду: парад–война–парад. При этом изображение парадов под продолжающую звучать музыку Симфонии выглядит жутко и рисует образ зловещего предзнаменования. Такой монтаж готовит поворот повествования к теме войны и одновременно вскрывает сущность тоталитарного строя. Возникающая параллель с XI Олимпийскими играми, проходившими в фашистской Германии, обнаруживает и первоисточник ракурса, с которого снимается гиря-маятник в начале фильма. Так же качается колокол, возвещающий о начале Олимпийских игр в первой части кинокартины Л. Рифеншталь «Олимпия».

После кульминации «сцены расстрела» звучит заключительное Адажио второй ча-

сти Одиннадцатой симфонии (ц. 91), где исполнение темы челестой создает образ смерти, витающей над площадью. Появляется изображение платьев, развивающихся на ветру – визуальное воплощение отсутствия телесности. Такой монтаж может интерпретироваться как реквием по жертвам войны и репрессий⁸.

Далее появляется «обратный кадр», в котором под музыку Альтовой сонаты сообщается о приступе удушья у Д. Шостаковича. Повествование фильма переходит к третьей части, посвященной войне и проходящей под знаком военных симфоний Д. Шостаковича. Помимо традиционной темы нашествия звучат III и IV части Восьмой симфонии. Используя все тот же прием зеркальности, А. Сокуров выстраивает арку с эпизодом парадов. В один момент оказываются рядом два хроникальных ракурсных кадра, снятых с большой высоты: постановочный номер «рукопашный бой с врагом», где на фоне темной земли выделяются участники в светлой одежде, а также работы по уборке льда в блокадном Ленинграде (люди в черных телогрейках на белом фоне снега). Возникает эффект, будто это не два разных кадра, а один кадр, переходящий от своего позитива к негативу. При этом обусловленный высоким ракурсом мелкий масштаб представляет человека «винтиком» унифицированного общества.

Следующая часть («Травля и почести») открывается словами самокритики Д. Шостаковича. Далее следует поток критических замечаний коллег, началом которого становится высказывание Б. Асафьева о «ложном новаторстве». Вербальный закадровый текст «перекрывает» пианиссимо продолжающего звучать Ларго опальной Восьмой симфонии и выполняет функцию хлесткой фактуры «злого» скерцо. После предостережения композитора В. Белого о необходимости преодоления Шостаковичем иссушающего влияния формализма и натурализма следует повтор кадра с И. Мичуриным. Именно этот фрагмент текста удостоверяет торжество принципов соцреализма и одновременно его ирониче-

⁷ В 1943 году киностудия MGM выпустила киномузыкл *Thousands Cheer*, в конце которого Кэтрин Грейсон поет песню на музыку Шостаковича. В титрах композитор значится как автор песни «United Nations».

⁸ Обнаруживается смысловая арка с эпизодом о возвращении оперы «Нос» на сцену в 1974 году. Однако в отличие от платьев, вызывающих эмоциональный отклик, сценические костюмы (мундиры на вешалках) создают гоголевский образ пустой оболочки, обывательщины.

ская интонация распространяется на выдающегося экспериментатора, кому точно не грозят подобные обвинения.

Последующая галерея фотопортретов Д. Шостаковича иллюстрирует реакцию композитора на предъявленные обвинения. Диапазон эмоций широк: от изумления («Неужели я это слышу?») до подавленности и безразличной усталости⁹. Ожидаемым результатом критики становится сообщение об увольнении Д. Шостаковича из Московской консерватории. Переход от «Травли» к «Почестям» осуществляется посредством песни «Родина слышит», которая синхронизируется с изображением открывающихся ворот водного шлюза. Именно в этой точке возникает образ «мудрой Родины», справедливо карающей, щедро воздающей и указующей для художника единственно правильный в жизни и творчестве путь. При этом симметричные створки ворот шлюза вызывают в памяти образ двуликого Януса.

Интересен эпизод, посвященный празднованию юбилея композитора. Сообщение о нем совпадает с окончанием песни «Родина слышит»¹⁰. Однако после фразы «Юбилей Шостаковича был праздником всей нашей музыки» звучит скерцозный фрагмент третьей части Восьмого квартета, написанного на монограмму DSCN. Музыка синхронизирована с кадрами, изображающими напряженное лицо композитора, его едва заметную судорожную попытку избавиться от ритуальных объятий и неловкость, с которой он принимает поздравления коллег. Это сарказм А. Сокурова, который способствует проявлению трагического одиночества художника и устанавливает ту дистанцию, которая всегда будет отделять его от хора критиков и идеологических наставников.

Апофеозом «Почестей» становится исполнение Финала признанной Пятой симфонии в интерпретациях Е. Мравинского

⁹ Примечательна синхронизация ракурсного фото публики с замечанием Б. Асафьева о советском народе, «культивирующем из года в год свой слух». Слушатели в креслах партера сфотографированы с верхних ярусов концертного зала, а Шостакович с опущенным взглядом словно смотрит вниз на макушки и затылки публики. Такой монтаж визуализирует дистанцию и непонимание одновременно.

¹⁰ У А. Гендельштейна кадру взаимного приветствия композитора, зрителей и оркестрантов, четко синхронизированному с песней, предшествует кадр с мчащейся к нездоровому Шостаковичу «скорой помощью» – однозначный образ.

и Л. Бернштейна. Это сопоставление двух кардинально противоположных трактовок вытесняет вербальный компонент картины. В отличие от фильма «Воспоминание о Шостаковиче» (1976), где симфония иллюстрирует достижения советского народа, здесь она предоставлена сама себе. Словесные комментарии умолкают, и остается только гениальная музыка, доказывающая свою самодостаточность, многогранность и глубину.

В условном Финале фильма, соотносясь с логикой зеркальной репризы, проходят основные его «темы». Функцию «побочной партии» выполняет уже не светлая тема из юношеской Первой симфонии, а проникновенная музыка второй части Первого фортепианного концерта, где мотив реминисценции обнаруживается в аллюзии на вторую часть Второго фортепианного концерта Й. Брамса. Таким образом, побочная партия окрашивается «основной тональностью» фильма – рефлексивностью.

Этой же рефлексивностью проникнута и «связующая партия». Эпизод, рассказывающий о срыве гастролей композитора в Париже из-за болезни рук, проходит под Четвертую часть Первого фортепианного концерта. Примечательно, что для «репризы» фильма А. Сокуров приберет «воспоминание» – архивную запись, где молодой Д. Шостакович блистательно исполняет свой Концерт.

«Заключительная партия» (32-е у виолончели в Эпилога Пятнадцатого квартета, синхронизированные с аттракционом-диском) проходит в сокращенном виде. Это лишь подчеркивает ее символическую функцию: в этот раз фатум возвещает о крахе исполнительской карьеры Д. Шостаковича.

Репризные метаморфозы претерпевает и тема близкого окружения композитора. Если в начале фильма под светлую побочную партию Первой симфонии Д. Шостакович «знакомится» со своими лучшими друзьями, то в финале картины между сообщением о смерти В. Шебалина и показом похорон А. Ахматовой демонстрируется исполнение последних трех цифр Квинтета, соч. 57 (начинается с ц. 110 V части)¹¹. Качающийся аккомпанемент фортепианной партии на-

¹¹ Репетиция С. Рихтера с квартетом им. Бородина.

поминает маятник, а ансамбль музыкантов – уходящих друзей, где роль пианиста отведена самому композитору.

Важной смысловой аркой, которая устанавливает связь между «Первой частью» и «Финалом», является эпизод, посвященный возвращению оперы «Нос» после сорокатрехлетнего перерыва на сцену в постановке Московского камерного музыкального театра под управлением Б. А. Покровского¹². При этом функциональным частям фильма установлено соответствие с определенными смысловыми узлами оперного либретто. Так, эпизод о постановке 1930-го года озвучен вступлением к опере, а также интермедией из III действия, где толпа обывателей занята поисками носа майора Ковалева: «Где же он?». Из архивной записи постановки 1974-го года демонстрируется Эпизод с возгласами майора: «Вот он!». Нос найден, и эта многозначная сюжетная точка становится общей в нарративах либретто и фильма. Примечательно, что в отличие от начала фильма, в его финале оппозиция «зритель–сцена» дана в виде пустых кресел партера и декораций без актеров. Это обостряет актуальность спектакля, возможность заполнения зала «сегодняшним» зрителем.

В середине эпизода, посвященного «Носу», появляется звучавшая уже в фильме музыка с челестой (заключительное Адажио из второй части Одиннадцатой симфонии). Она сопровождает галерею слайдов с Д. Шостаковичем, показанных диапроектором, словно в домашнем кругу. Здесь также устраняется телесность: последнее фото, разъедаемое кислотой, превращается в пепел. Показательно, что этой последней фотографии предшествует изображение гири-маятника из первого кадра фильма. Этот символ уничтожения появится последний раз уже в сопровождении «своего» лейтмотива (Серенады Пятнадцатого квартета) и обозначит кульминационный перелом Финала. Последний большой театральный успех и полная жизненных сил гротескная музыка «Носа» сменяются больничной тишиной, угасанием, скорбными последними

тактами Элегии Пятнадцатого квартета, переходящими в Серенаду. Перелом нагружен символом маятника в трех «ипостасях», сменяющих друг друга: строительная гиря, маятник часов на стене пустующей дачи, груша аппарата искусственного дыхания в больнице.

Подготовленная таким образом появляется «главная партия» фильма – музыка Адажио из Альтовой сонаты. Она служит фоном для отрывка из чеховского рассказа «Гусев», который Д. Шостаковичу читала жена перед смертью¹³. Использование А. Сокуровым этого факта последнего дня жизни композитора обнаруживает определенные параллели. Последнее морское путешествие смертельно больного чахоткой Гусева вторит приближающейся встрече со смертью Д. Шостаковича¹⁴. Кроме того, упоминание Чехова «Черного монаха», которого Шостакович воспринимал как «вещь, построенную в сонатной форме» [8], является, возможно, косвенным свидетельством композиционного замысла А. Сокурова.

Финал завершается сообщением о смерти композитора. Музыка Сонаты умолкает и «передает слово» изображению. Наезд камеры на белую подушку делает белым весь экран – кинематографический символ смерти и утверждение основной тональности До-мажор.

В Эпизоде звучит пронзительная труба из Финала Первого фортепианного концерта, нарушающая зеркальную симметричность картины. Преодолев таким образом инерцию маятника, музыка Концерта вырывается из образной сферы Альтовой сонаты и возвещает победу Художника над Временем.

Заключение. В своем фильме А. Сокуров отходит от канонизированного монументального стиля жизнеописания Д. Шостаковича и снимает идеологический налет с музыки композитора. Режиссер отказывается от плакатно-агитационного ракурса во имя достоверности портрета художника

¹² Премьера состоялась 12 сентября 1974 года (режиссер – Б. Покровский, дирижер – Г. Рождественский, художник – В. Талалай).

¹³ Примечательно, что закадровое чтение А. Сокуровым чеховского текста сопровождается показом ключевой для фильма темы. Это стройка, ставшая абсолютно мирной и привычной, прочно вошедшая в быт и наблюдаемая повсеместно – в окне больничной палаты или в телевизоре.

¹⁴ Известно также, что за два года до смерти Шостакович, страдающий от боязни движений, отправился в Америку на океанском лайнере «Михаил Лермонтов» в надежде излечиться.

и его трагической судьбы. Именно поэтому А. Сокуров избегает клишированных изображений кадров «кабинет композитора», «композитор и публика», «композитор на общественной работе». Внимание акцентируется на сверхкрупных планах фотографий Д. Шостаковича, предметов интерьера его загородной дачи, словно осуществляется попытка разъять на элементы сложившийся официальный образ композитора и создать иной. Показательно, что из этого образа изъят «большой» нарратив, связанный с шостаковичской киноэпопеей.

Центральным образом фильма является символ маятника, концептуальный потенциал которого активно разрабатывается А. Сокуровым. Это зеркальные построения (репризная форма, а также отражения «зритель-экран», «зритель-актер», «парад-война», «травля-почести») и возможность перехода позитива в негатив. Важным принципом становится смысловые инверсии, возникающие в результате смещения относительно друг друга границ фрагмента звучащего музыкального произведения и кадра визуального ряда. При этом обна-

руживается «скрытая полифония» смыслов, актуализирующая философскую проблему «художник и время».

ЛИТЕРАТУРА

1. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: «Наука», 1966. – С. 330.
2. Аристарко, Г. История теорий кино / Г. Аристарко. – М.: «Искусство», 1966. – 356 с.
3. Прицкер, М. Портрет на фоне эпохи [Электронный ресурс] / М. Прицкер // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 13. – С. 10. – Режим доступа: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/29404/.
4. Березовский, Б. А фильм уцелел... [Электронный ресурс] / Б. Березовский // Смена. – 1988. – 16 марта. – Режим доступа: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/29404/.
5. Уваров, С. Три взгляда на Шостаковича Александра Сокурова. «Альтовая соната» и фильмы «для отвода глаз» / С. Уваров // Музыкальная жизнь. – 2014. – № 6. – С. 76–79.
6. Хентова, С. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: монография / С. Хентова: в 2 кн. – Л.: Сов. композитор, 1986. – Кн. 2. – 624 с.
7. Harris, S. Shostakovich and his string quartets. Quartet no. 15 [Electronic resource] / S. Harris. – Mode of access: : <http://www.quartets.de/compositions/ssq15.html>.
8. Деревянко, Н. Повесть А. П. Чехова «Черный монах» и сонатная форма [Электронный ресурс] / Н. Деревянко // Зеленая лампа. – Режим доступа: <http://jgreenlamp.narod.ru/chernmon.htm>.

Поступила в редакцию 05.09.2016 г.