

Ю. Б. Абдоков
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-9033-3279

Киномузыка Бориса Чайковского: «тембровая оптика» и «визуальная акустика»

АННОТАЦИЯ

В статье впервые в широком контексте вопросов композиторской и кинематографической феноменологии рассматривается киномузыка Бориса Александровича Чайковского (1925–1996). Необходимость в осмыслении логики музыкально-кинематографического мышления одного из ведущих симфонических композиторов XX в. стала особенно очевидной после завершения автором первого монографического исследования всех без исключения оркестровых партитур мастера. Борис Чайковский великолепно знал кинематограф, ценил уникальные свойства киноязыка, оригинально использовал его выразительные возможности в своих симфонических и камерно-инструментальных опусах, создал галерею незабываемых музыкально-экранных образов. В статье впервые анализируются основные принципы музыкально-кинематографической поэтики Б. Чайковского, включающей в себя ряд вопросов, без рассмотрения которых целостное осмысление стиля композитора будет неполным: функции музыки и звукотембровой палитры в кинопроцессе; «оптические» свойства музыкальных тембров; акустические образы как визуальные проекции; типология тембрового дления и кинематографический хронос; сопряжение музыкальной и визуальной пластики. Впервые в научный оборот вводятся суждения Б. А. Чайковского, приоткрывающие его взгляды на сущность музыки в киноискусстве, особенности взаимодействия композитора и кинорежиссера. В качестве основного аналитического материала рассматривается музыка к кинофильмам «Серёжа» Г. Н. Данелии и И. В. Таланкина, «Гори, гори, моя звезда» А. Н. Митты, «Уроки французского» и «Подросток» Е. И. Ташкова, «Айболит-66» Р. А. Быкова, «Женитьба Бальзамина» К. Н. Воинова и др. Осуществленный анализ позволяет исключить прикладную атрибуцию киномузыки Б. А. Чайковского и интерпретировать ее как самостоятельную, художественно значимую часть его творческого наследия.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Борис Чайковский, советский кинематограф, киномузыка, тембровая поэтика, Георгий Данелия, Игорь Таланкин, Ролан Быков, Евгений Ташков, Константин Воинов, Александр Митта, Юлий Файт.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-104-139
УДК 778.5.04.071:78+78.071.1

Yuri B. Abdokov
Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-9033-3279

The film music by Boris Tchaikovsky: “Timbral optics” and “Visual acoustics”

ABSTRACT

There is something inexplicable in the fact that the film music of the greatest Russian composer of the 20th century, Boris Alexandrovich Tchaikovsky (1925–1996), hasn't yet been seriously analyzed – not only as a part of his multifaceted legacy, but also as one of the very meaningful pages in the history of music and cinematography. The entire “literature” about the film music of the artist is limited with several synoptical essays (sometimes with gross factual errors and incredible contextual comparisons). But after all he, together with S. Prokofiev, D. Shostakovich, G. Popov, definitively changed the status of music in the Russian cinematography. It is unlikely that this gap, incomprehensible to any professional, aesthetic and moral logic, can be explained only by the fact that the composer imposed a strict ban on the making the studies devoted to his life and work during his lifetime. He was the only composer in the country awarded with the title of People's Artist of the USSR and the USSR State Prize, who refused official appraisal, although supposed chroniclers and various interviewers always surrounded him. The need for a phenomenological understanding of musical and cinematographic logic of Boris Tchaikovsky became evident after the completion by the article's author the first monographic study of all the orchestral scores of the composer. B. Tchaikovsky knew cinema very well, he appreciated the unique features of the cinematography, used its expressive possibilities in his symphonic and chamber music in his original way. The composer created a gallery of vivid images in the film music beloved by millions, although many don't realize its authorship. The poetics of B. Tchaikovsky's film music raises a number of issues primary to the holistic understanding of the composer's style: the role of music and the sound-timbre palette in the process of film-making; the “optical” properties of musical timbres, acoustic images as visual projections; the typology of timbral extension and cinematographic chronos; the linking of musical and visual plasticity, and others. For the first time are published the judgments of B. Tchaikovsky revealing some of his views on the essence of music in cinematography and the peculiarities of the interaction between the composer and the director. As the main analytical material are used such outstanding films like “Seryozha” by G. Danelia, “Burn, O Burn, my Star” by A. Mitta, “French Lessons” and “A Raw Youth” by E. Tashkov, “Aibolit-66” by R. Bykov, “The Marriage of Balzaminov” by K. Voinov and others.

KEYWORDS

B. Tchaikovsky, Soviet cinema, film music, timbral poetics, G. Danelia, I. Talankin, R. Bykov, E. Tashkov, K. Voinov, A. Mitta, Yuli Fajt.

Для Бориса Чайковского, снискавшего репутацию живого классика уже к середине 70-х гг. прошлого столетия, вполне внушительный список из 37 работ в кино, включающий полноформатные, короткометражные, многосерийные и анимационные картины, вряд ли можно назвать определяющим в жанровой атрибуции творчества. Между тем было бы ошибкой полагать, что кинематограф был прикладной сферой исканий композитора. «Серёжа» Георгия Данелии, «Гори, гори, моя звезда» Александра Митты, «Женитьба Бальзамина» Константина Воинова, «Айболит – 66» Ролана Быкова, «Уроки французского» и «Подросток» Евгения Ташкова – эти и другие выдающиеся киноленты без музыкальных образов Бориса Чайковского и созданной им звукообразной атмосферы будут едва ли не обескровлены. Дело, конечно, не только в редком для музыканта понимании самой сути кинодраматургии, умении точно следовать задачам кинематографического формования. Киномузыка Чайковского при ее необыкновенной яркости не «давит на кадр», не деформирует визуально-оптическую пластику фильма, как это часто случается даже у очень больших мастеров. Музыка Чайковского не выпадает из визуального пространства как нечто самодовлеющее или, напротив, декоративно-придаточное. «Сниженная», «приспособленная», «фоново-иллюстративная» лексика невозможна у композитора, мыслившего звуковой, интонационный, тембровый образ в кино как нечто одухотворенное, отнюдь не калькирующее или усиливающее, а по-настоящему *преображающее* все визуальные и в широком смысле – содержательные линии фильма.

Многие видные режиссеры стремились к сотрудничеству с крупнейшим симфонистом XX столетия. Значительную часть заманчивых предложений Чайковский, как правило, отклонял. Так случилось, например, с фильмом «Чучело» Ролана Быкова, которого композитор высоко ценил, особенно после совместной работы в блистательном «Айболите-66» и других картинах².

Отдельные коллизии сценария по повести В. Железникова показали Чайковскому этически двусмысленными, и он отказался. В итоге музыку к картине написала С. Губайдулина. Подобных случаев в творческой биографии Б. Чайковского было много. Автор «Севастопольской симфонии» не искал ничего меркантильного в кино, и это давало ему предельную свободу в выборе тем, образов, сюжетов, идей. Можно ли считать сотворчество Чайковского с очень разными мастерами (М. Ромм, Г. Данелия, Р. Быков, К. Воинов, А. Митта, Е. Ташков, Ю. Файт, Р. Страутмане, Б. Яшин, И. Поплавская, М. Муат и др.) подобием прочного режиссерско-композиторского тандема? Лишь отчасти, если оценивать это явление как некий эстетический канон (Ф. Феллини – Н. Рота и др.)³. Даже в таком

1 Шепоты и крики моей жизни [1, с. 88].

2 С Быковым-режиссером Б. Чайковский работал также в фильме «Пропало лето» (1963), с Быковым-актером – в «Женитьбе Бальзамина» К. Воинова.

3 К. С. Хачатурян, встретившийся с Н. Рота в Риме, рассказывал о большом интересе итальянского композитора к музыке Бориса Чайковского.

«коллективно-коммуникативном» пространстве, как кино, где ведущую роль играет режиссерский замысел (в равной степени видение и слышание), Чайковский оставался самим собой, никогда не изменяя принципам, определяющим его стиль в сверхжанровом, абсолютном измерении. Невозможно представить автора «Музыки для оркестра» и «Ветра Сибири» частью какой-либо индустрии, даже если речь идет об отлично налаженном ремесленном механизме. В этом он очень напоминает одного из своих великих наставников – Николая Мясковского, который (по воспоминаниям его ученика и ассистента Николая Пейко) неизменно отклонял все предложения из сферы театра и кино, говоря: «Нет, это невозможно, я одиночка»⁴. И это при том, что процесс самовыражения через *визуально-оптическую фиксацию времени* Мясковский считал образно неисчерпаемым и весьма поучительным для композитора.



Фото 1. Б. А. Чайковский. Из архива Ю. Абдокова / B. A. Tchaikovsky. From the archive of Yu. Abdokov

Известно, что Мясковский с большим интересом относился к сотрудничеству С. Прокофьева и С. Эйзенштейна. «Золотым периодом» экранного искусства автор самого масштабного симфонического цикла в истории русской музыки, ушедший из жизни в 1950 г. считал переход от немого кино (с его «внутренним многословием», тривиальным музыкальным декорированием и при этом – колоссальными открытиями в области визуальной пластики) к звуковым фильмам. И это вполне объяснимо, учитывая, что звуковой фильм дает возможность сосредоточиться не только на слове, но и на *тишине* как «источнике всех вдохновений» (Б. Чайковский) и в музыке, и в кинематографе (фото 1).

Для Бориса Чайковского, родившегося в 1925 г. и покинувшего этот мир в 1996 г., все самое ценное в киноискусстве концентрировалось в поэтике немногословного Р. Брессона, А. Курасава, отчасти К. Т. Дрейера, Р. Росселини. Стилиевые пропасти, разделяющие этих мастеров, нисколько не смущали Чайковского, чувствовавшего общность с ними в другом. Есть писатели одинокие наедине со своими книгами, композиторы – одинокие наедине со своей музыкой. Чайковский был именно таким, он не был мизантропом и в своем одиночестве, конечно же, рассчитывал на думающего и очень взыскательного слушателя. Режиссеров, способных всю свою жизнь «работать для себя» и при этом быть невероятно интересными для самой строгой, требовательной

⁴ Записано со слов Н. И. Пейко в августе 1990 г.

публики не так много, но Чайковский именно таких считал двигателями киноискусства.

В общении с учениками Чайковский весьма неординарно отзывался о свойствах кинематографа, не соглашаясь с тем, что по сути – это всегда и однозначно синтетическое искусство. Конечно, примеров, когда киноязык откровенно паразитирует на достижениях и выразительных средствах других искусств, сколько угодно. Но и одного единственного, так сказать, штучного случая, когда лишь киноповествование может выразить поэтический замысел художника, достаточно, чтобы опровергнуть все «синтезийные клише». В постижении образов времени и пространства, человеческого чувства и движения мысли кинематограф уникален. Но уникальность эта, как и в музыке, литературе, живописи, зодчестве, – не данность, ее (по мысли Чайковского) добывают. Синтез в кино как нечто аподиктическое, самопроизвольное и механическое – иллюзия.

КИНЕМАТОГРАФ И КОМПОЗИТОРСКИЙ СТИЛЬ Б. ЧАЙКОВСКОГО

Изучение всех без исключения партитур Б. Чайковского, связанных с кино, – тема отдельной энциклопедической работы. Гораздо важнее осмыслить логику мышления композитора, избрав в качестве аналитического материала наиболее яркие и показательные для его стиля музыкально-кинематографические опусы. Это тем более интересно, что и в «чистых» жанрах Чайковский весьма неординарно использует обширный кинематографический инструментарий, никогда не сводя его к приемам на уровне технологических средств (монтаж, оптические эффекты, преображенные в тембровые знаки и др.), не говоря уже о том, что отдельные семиологически многомерные музыкальные кинообразы не просто цитируются им в «чистых» жанрах, а обрастают едва ли не космогонической судьбой в оригинальных оркестровых и камерно-ансамблевых сочинениях. Достаточно вспомнить, как трансформирован музыкальный материал к неординарному и, как думается, серьезно недооцененному фильму режиссера Юлия Файта «Пока фронт в обороне»⁵ в образах Третьего квартета для двух скрипок, альты и виолончели (1967) Б. Чайковского. Это не эрзац яркой «звуковой дорожки» кинокартины, а совершенно оригинальный темброво-пластический мир. Сама идея использовать в кинокартине струнный квартет (при этом конкретный состав, а именно знаменитый Квартет имени Бородина, с которым и режиссер, и композитор были близки) принадлежала Ю. Файту. Композитор добавил к предложенному составу только кларнет, партию которого исполнил и записал еще один выдающийся музыкант – И. Мозговенко. Фильм стал импульсом для рождения текстурно-движенческих, рельефно-пластических музыкальных эмблем, экспонирование которых напоминает своеобразные

5 Фильм снят в 1964 г. на Третьем творческом объединении киностудии «Ленфильм» по мотивам рассказов Ю. Нагибина «Бой за высоту» и «Павлик» (автор сценария – Ю. Нагибин; оператор – В. Чумак).

эмблем, экспонирование которых напоминает своеобразные

темброво-световые проекции. Звук как оптическая проекция – это для Чайковского не метонимическое преувеличение, а один из способов расширения тембровой поэтики, позволяющий едва ли не в каждом сочинении создавать неординарные люминесцентные образы. Иначе как «оптической» не назовешь тембровую разработку материала из пассакалии Виолончельного концерта (1964) с ее волшебными светотеневыми аберрациями. То же и в «Шести этюдах для струнных и органа», где «король инструментов» не солирует в привычном смысле, а как бы «подсвечивает изнутри» струнный континуум и т. д. В шести частях Третьего квартета (при том, что метрономически все они медленные) воплощены принципиально различные типы развертывания, свойственные в большей степени кинематографу с его уникальными возможностями рельефного, едва ли не скульптурного воплощения времени. Именно благодаря этому сложносоставная симфоническая тектоника Третьего квартета воспринимается как своеобразная антология *живого хроноса*, выраженного в движении струнных красок. Некоторые темброво-текстурные образы (токатные линии *col legno*; флажолеты, предельно истончающие ткань; по-разному маркированные *pizzicato* и непрестанно модулирующая плотность смычковой и щипковой палитры) словно портретируют тактильно ощущаемое и ирреальное, действительное и сновидческое, замороженно-«остановившееся» и ускользающе-неуловимое время. При всем, что связывает музыку и кинематограф онтологически, эти искусства оперируют неповторимыми способами фиксации реального хроноса. А. Тарковский уподобляет кинопроцесс *ваянию из времени*: «Подобно тому, как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убирает все лишнее, кинематографист из “глыбы времени”, охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов отсекает и отбрасывает все ненужное...» [2, с. 11]. Для большинства сочинений Бориса Чайковского, в особенности оркестровых и инструментально-ансамблевых, свойственен схожий принцип. Добавим лишь, что, «убирая все лишнее» и «отсекая ненужное», композитор *формирует* не внешнюю и, как правило, мертвую хронометрическую схему, а образ одухотворенной судьбы. Проблема точного, «сжатого», «преодоленного» времени – краеугольная в музыке Бориса Чайковского, который в различных ипостасях *тембрового дления* открыл принципиально новые формы музыкального развития.

Еще один замечательный пример превращения камерно-интимного музыкального кинообраза в нечто бытийное представляет собой мелодия щемящего лирического вальса из фильма Александра Митты и Кэндзи Ёсида «Москва, любовь моя»⁶. В киноленте эта музыка выражает скрытое *движение* чувств влюбленной девушки, жизнь которой словно истончается в каждом кадре, приближающем трагическую развязку.

Именно эта «тема» неожиданно высвечивается в *тихой* молитвенной кульминации и через мгновение взрывается в космогоническом вихре «Темы и восьми

⁶ Картина снята в 1974 г. на Втором творческом объединении киностудии «Мосфильм» и японской киностудии «Тоидо» (автор сценария – Э. Радзинский; оператор – В. Нахабцев).



Фото 2. К. Курихара (Юрико) и О. Видов (Володя) в фильме А. Митты и К. Ёсида «Москва, любовь моя» © Мосфильм / К. Kuribara (Yuriko) and O. Vidov (Volodya) in the film by A. Mitta and K. Yoshida "Moscow, my love"

над фильмом автору открылись сверхкинематографические ресурсы сочиненной им темы.

И наконец, поэма для оркестра «Подросток», основанная на сложнейшей образно-драматургической, симфонической трансформации музыки к одноименному телевизионному сериалу Евгения Ташкова по роману Достоевского. Менее всего партитура Чайковского воплощает некий «сюжетный» слепок с музыки фильма⁸.

В период обучения в классе Бориса Чайковского пришлось впервые задуматься над смыслом фразеологизмов, часто используемых как рекламные (ни к чему не обязывающие) максимы: «глаз должен слышать, а слух – видеть». Так-то оно так, но в реальном искусстве (музыке, хореографии, ваянии, зодчестве, кинематографе) реализовать подобное во все времена могли единицы. В случае с поэтикой Бориса Чайковского – и в том, что касается кинематографа, и в еще большей степени относительно чистых музыкальных жанров (оркестровых и камерных) – такие понятия, как «тембровая оптика» (с неисчерпаемыми возможностями комбинирования и трансформации глубины, резкости, фокусировки, широты, приближенности, удаленности звучания музыкальных красок) и «визуальная акустика» (с почти кинетическим восприятием звукотембрового мира как некоей пластической реальности), не метафорические гиперболы, а достаточно точные определения, характеризующие важнейшие свойства авторского стиля.

Чайковский не любил пространных разговоров о своем творчестве, но иногда в общении с учениками (в анализе работ других авторов, включая партитуры воспитанников) высказывал суждения, определявшие суть собственных поисков и размышлений в той или иной сфере. Один из таких многочасовых уроков хорошо запомнился,

⁷ Опус создан по заказу Саксонской капеллы – одного из старейших и лучших оркестровых коллективов мира. Премьерой в Дрездене, состоявшейся 23 января 1974 г., дирижировал К. Кондрашин.

⁸ Подробнее о фильме «Подросток» см. далее.

вариаций» – одной из самых значительных концертно-симфонических партитур XX столетия⁷. В симфоническом опусе нет и намека на жанрово-дансанный подтекст музыкального первообраза, используется лишь его мелодический абрис (фото 2).

Сопоставляя трогательно-интимный континуум киновальса и грандиозный, космический размах кульминации «Темы и восьми вариаций», трудно отрешиться от мысли, что уже во время работы

поскольку целиком был посвящен киномузыке в самом широком историко-стилевом ее охвате. Импульсом послужила моя реакция на очень сдержанную и при этом восхитительную музыкальную и шире – звуковую палитру фильма «Отец-хозяин» братьев Тавиани. Поразила глубина знаний учителя в области, которая, как уже отмечалось, казалась совсем не определяющей в его жизни. Но в судьбе такого художника, как Борис Чайковский, в принципе не может быть ничего случайного, второстепенного. Он прекрасно знал кино, давая лаконичные и очень пронизательные оценки работ столь разных, но интересных ему мастеров, как Андре Антуан, Фридрих Мурнау, Орсан Уэллс, Рене Клер, Шарль Дюллен, Робер Брессон, Кэндзи Мидзогути, Джон Форд, Всеволод Пудовкин, Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко и многих других. Чайковский не был киноманом или театралом, как не был он и меломаном в привычном смысле, да это и невозможно, когда ты сам постоянно находишься в центре насыщенной художественной жизни, но восприимчивость к настоящим открытиям во всех сферах искусства и науки была у него феноменальная. Часто он говорил ученикам: «В нашем деле многое приходится начинать с чистого листа, но нелепо делать вид, что до тебя об этом никто не думал. И все же работа с чистого листа дорогого стоит. В этом смысле кинематограф многому может научить...»⁹ Характеризуя значение музыки у Бергмана, Висконти, Феллини, Антониони и других *авторов* (именно так он предпочитал называть режиссеров, как, впрочем, и композиторов), Чайковский не столько оценивал, сколько делился своим пониманием роли музыки в киноискусстве. В различных своих ипостасях музыка может способствовать как более рельефному воплощению кинематографического замысла, так и полному его уничтожению. Чайковский говорил буквально: «Музыка может задушить картину, убить в ней чувство реальности...» Очень часто звуковая палитра лишь маскирует внутреннюю (в том числе и визуальную) пустоту киноленты. После какого-нибудь фестиваля, где надо посмотреть несколько фильмов подряд, иногда уходишь словно контуженный, столь расточительно и декоративно используется музыка. *Мечтаешь о фильме без музыки* или с таким дозированным и умным ее включением, которое заставило бы первоначально услышать тишину, и это при том, что кинофильм вообще без музыки может производить иногда и угрожающее впечатление. Чайковский был убежден, что *слух и зрение связываются между собой тишиной*. Многие темброво-поэтические открытия автора «Севастопольской симфонии» за пределами кинематографа свидетельствуют о том, что звуковые образы могут повторяться, но тишина – никогда. Кредо Чайковского: звукотембровой новизне учишься у безмолвия, не имеющего ничего общего с мертвым вакуумом, который оглушает не меньше, чем бессвязный звуковой хаос.

Несмотря на то что композитор, как уже говорилось, не был синефилом на манер фанатов, не пропускающих ни одного сколько-нибудь заметного фильма или сценария, он довольно часто прибегал к афористичным «киноотсылкам» в своих размышлениях о музыке. Анализируя небольшую композицию Бриттена для

⁹ Здесь и далее без специальных оговорок впервые цитируются слова Б. Чайковского, зафиксированные автором в 1991 – 1994 гг.

виолончели-solo, он как-то заметил: «В мелодии виолончели есть что-то родственное с сосредоточенностью Бергмана на человеческом лице...» Бергмана периода «Земляничной поляны», «Седьмой печати» Чайковский ценил высоко. При этом он считал апологию крупного плана в фильмах многих эпигонов шведского мастера искусственной, нарочитой, замечая, что некоторые режиссеры склонны недооценивать неисчерпаемые *пространственные ресурсы* общих планов. В кино, да и в музыке *взгляд со спины* иногда действует сильнее, чем подробная фиксация лицевой мимики. Слезы и смех можно экспонировать буквально, но существуют и другие, более интересные средства заставить поверить зрителя и слушателя в то, что вот здесь смех, а здесь – горе. Музыка в этом смысле – большое подспорье, если она не используется как подстрочник, буквально дублирующий видеоряд, или как косметика, а стремится выявить не только визуальный (и без того явленный), но, как правило, скрытый психологический подтекст.

Когда я признался, что стал понимать киноязык после знакомства с «Расёмом» Куросавы, «Карманником», «Ангелами греха», «Дневником сельского священника» и «Наудачу, Бальтазар» Брессона, Борис Александрович сказал буквально: «Это отличная прививка хорошего тона. В “Расёмоне” соразмерность всех деталей удивительная. Он (Куросава. – Ю. А.) управляет временем и пространством так, что привыкнуть к почти стихотворному ритму и внутренней гармонии фильма невозможно даже после десятилетия просмотра. Это подлинность уровня настоящей поэзии. Такое бывает редко...» Поэтическая подлинность, в чем бы она ни проявлялась, воспринималась Чайковским как цель творческого труда и в то же время как подарок от Бога. Зная, сколь требователен Чайковский к сдержанному использованию экстраординарных средств, ничуть не удивило и то, что он оказался единомышленником Брессона по части предельно аскетичного использования музыки в кино. Это не минимализм в общеупотребимом смысле. За музыкой нельзя прятаться, как за звуковой бутафорией, и Брессон по части нестяжательного отношения к звуку и музыке – эталон. Но это, увы, скорее исключение, чем правило. Массовое, коммерческое кино захламлено музыкой, как правило, плохой.

Поэтический аскетизм свойственен многим киноработам Чайковского. Этос композитора в общестилевом измерении зиждется на том, что лексический минимализм – это не минимум идей, как это часто бывает, а минимум средств для воплощения идей первозданных и неслучайных. «Музыка не должна поддерживать и подкреплять действие, – говорил Робер Брессон. – Она должна служить одним из элементов преобразования, без которого не бывает искусства: преобразования кадров и звуков в сочетании друг с другом на монтаже – это и есть настоящая жизнь кинематографа. <...> Еще одно важное предназначение музыки – создавать паузы после себя, с помощью которых тоже образуется ритм» [3, с. 220–221]. Даже в начале третьего десятилетия XXI в. мысли Брессона о роли и возможностях музыки в кинематографе нередко трактуются как вполне допустимый «каприз гения». Говоря

о «поддержке» и «подкреплении», автор «Приговорённого к смерти» имеет в виду театрально-реквизитные функции музыки по музыкальному оформлению, тавтологическому сопровождению киноповествования.

Фактор звукотембрового преобразования, тонкого и отнюдь не «параллельного» психологического раскрытия визуальной палитры действует как основополагающий и ритмообразующий не только в фильмах «Серёжа», «Пока фронт в обороне», «Уроки французского», «Гори, гори, моя звезда», «Подросток» – с их сугубо кинематографической композиционной строфикой и сложнейшей раскадровкой, но и в таких, казалось бы, «театрально-постановочных» картинах, как «Женитьба Бальзаминова» и «Айболит-66» (о неоднозначной жанровой атрибуции этих фильмов речь впереди).

Одним из свойств, которые сближают (но никогда не унифицируют) музыку и кино, является возможность создания своеобразного психологического континуума, в котором слушатель или зритель чувствует себя в почти волшебном, ирреальном состоянии *полного уединения*. Ни толпа зрителей в кинозале, ни тысяча меломанов на открытом концерте не могут лишить человека спроецированной самой природой кинематографа и музыки интимностью зрительно-слуховых, чувственно-эмоциональных, интеллектуальных и трансцендентных рецепций. В киновосприятии ощущение *внутреннего уединения* – одно из драгоценнейших свойств. Исходя из этой общности, по мнению Чайковского, злоупотреблять музыкальным присутствием в картине, где и без того ярко выражена обозначенная выше прикровенность, очень опасно. «Нет ничего хуже, – говорил он, – когда музыка становится воплощением декора или сводится к ономопозетическим уподоблениям, *навязчиво иллюстрирует* кадр, то есть непрестанно фонит, не вскрывая, а заглушая психологические образы героев...» Бесконечные «музыкальные подстрочники», как бы отражающие различные эмоционально-сюжетные коллизии, разрушают единство общего дыхания и естество течения уникального *киновремени*. Для того чтобы предмет – живой или неодушевленный – воспринимался в необходимом ракурсе, помимо света необходимы *атмосфера, воздух*. В жизни это, как правило, невидимые субстанции. В кино только музыка или... тишина способны естественно (незаметно) наполнить видеоряд *воздухом*, как бы продолжить дыхание «замкнутых на себе» чередующихся и особо сопряженных кадров. Настоящий композитор дорожит тишиной в киноленте не меньше, а может быть, и больше, чем пространством, в котором музыкальных и немзыкальных звуковых образов слишком много, и это при том, что фильм вообще без музыки, как уже отмечалось, может производить гнетущее впечатление. Но более отталкивающее чувство вызывает бесконечный «музыкальный аккомпанемент» как подобие трафаретной музыкальной верификации видеокadra. Чайковский выделял режиссеров и композиторов, знавших цену тишине как явлению не только художественному, но и едва ли не религиозному. Самая уничижительная оценка из уст Чайковского: «В этой музыке нет тишины...» Тот же Брессон писал: «Тишина музыке – опора» [4, с. 97)]. Стоит особо заметить, что «эффект тишины», возникающий якобы после любого,

даже непродолжительно-точечного музыкального включения, – это не сугубо механический процесс. Далеко не всякая музыка *оставляет после себя тишину*, очищающую слух и, если угодно, освящающую зрение.

«СЕРЁЖА»

«Когда кино выступало только средством воспроизведения движущихся персонажей, – пишет А. Мальро, – оно было искусством не более, чем звукопись или воспроизводящая фотография. На сцене настоящего либо воображаемого театра актеры разыгрывали фарс или драму, которую неподвижный аппарат всего-навсего записывал. Рождение кино как художественного средства начинается с момента его освобождения от этой ограниченности пространства: с того времени, когда мастер по монтажу счел возможным вместо того, чтобы снимать театральную пьесу, записывать на пленку последовательность мгновений; приближать свой аппарат (то есть давать персонажей крупным планом на экране), отодвигать его назад; а главное – вместо рабской зависимости от театра, предложить «площадку», пространство, появляющееся на экране, место, куда актер входит, откуда он выходит, которое режиссер выбирает, отнюдь не будучи у него в плену. *Средство воспроизведения в кино есть движущийся кадр* (здесь и далее курсив мой. – Ю. А.); *его выразительное средство – последовательность планов*» [5, с. 102]. Мысли Мальро об основных выразительных свойствах кинематографа в начале XXI столетия воспринимаются едва ли не как энциклопедические трюизмы. Но это не лишает их актуальности, учитывая, что зачастую именно по *разработке различных визуально-пластических планов* мы узнаем почерк кинорежиссера. Оригинальная и при этом очень органичная *последовательность планов* определяет формирование дебютного полнометражного фильма Георгия Данелии и Игоря Таланкина – лирической семейной драмы («Несколько историй из жизни очень маленького мальчика») по рассказу В. Пановой «Серёжа»¹⁰. Данелия собственноручно нарисовал более 500 кадров будущей кинокартины. Чайковский видел эту рас-

кадровку и позже удивлялся, насколько часто и неожиданно режиссер отступал от ранее намеченного плана. Борис Александрович признавался, что манера Данелии его несколько раздражала: казалось, режиссер не просто импровизирует, но не вполне представляет себе – чего хочет. Чайковский понимал и то, что знание «границ возможного» и разного рода «препятствия» вместе с точно обозначенными целями дают возможность для предельной свободы и даже очень качественной, а иногда и спасительной импровизации в процессе работы (равно режиссерской и композиторской). «Именно там, где возникает ограничение, где возникают трудности, – пишет М. Ромм, – часто находится подлинно творческое

¹⁰ Фильм снят в 1960 г. на киностудии «Мосфильм» (авторы сценария – И. Таланкин, Г. Данелия, В. Панова; оператор – А. Ниточкин). Обладатель наград кинофестивалей в Карловых Варах (1960), Стратфорде (Stratford Shakespeare Festival – 1961), Ванкувере (Vancouver International Film Festival – 1961), Салониках (International Thessaloniki Film Festival – 1961).

решение» [6, с. 43]¹¹. Подробнейшая раскадровка не стала для Чайковского «жесткой схемой», но живой импульс для создания незабываемых музыкальных образов, которые в разных обстоятельствах как бы освещают кадр изнутри, измеряют его глубину, сужают или расширяют, приближают или удаляют пространственно-перспективные планы, собственно, *акустически преобразуют* оптический угол зрения, был извлечен Чайковским из самой истории – настолько же житейски обыкновенной, насколько и поэтичной.

Чаще всего, оценивая сопряжение музыки и видеоряда, говорят о полной сбалансированности визуальной картинки и музыкального сопровождения (эмоционального, хронометрического, темпового и т. д.) как о некоем идеале. Подобная атрибуция применима лишь для массового кинопроизводства, где музыка обслуживает, дублирует или что-то замещает. В серьезном кинематографе редко встретишь музыкально-визуальный, оптико-акустический параллелизм. Здесь характер внутреннего сопряжения гораздо сложнее, а в некоторых случаях именно кажущийся дисбаланс видимого и слышимого дает искомый поэтический результат. Нечто подобное произошло во время монтажа фильма. Вот что говорит об этом сам Данелия: «На фильме “Серёжа” мы работали с композитором Борисом Чайковским. Он написал прекрасную музыку, и она точно соответствовала происходящему на экране... <...> мы все перемешали: ритмичную музыку, написанную для проезда автобуса, поставили вместо лирического вступления, а под лирическое вступление Серёжа идет в школу... И так далее. Борис Чайковский, когда посмотрел фильм, перестал с нами здороваться» [7, с. 169]. Зная нрав Бориса Александровича, могу предположить, что задело его лишь то, что автора музыки не поставили в известность о про-изведенных во время монтажно-тонировочного периода перестановках. А это ведь один из важнейших этапов создания фильма. Чайковский прекрасно знал, что «монтаж в кино подобен завершающему взмаху кисти в живописи. Он вдыхает жизнь в отснятое...» [8, с. 188–189]. Ну или нечто обратное жизни. К тому же всякую музыкальную кинопартитуру, из каких бы *точечных эпизодов* она не комбинировалась, он мыслил как законченную (логически, тонально-гармонически, темброво-колористически) целостную форму. Достаточно послушать в аутентичной последовательности все музыкальные фрагменты любого фильма с музыкой Чайковского (то же касается и его театраль-ной музыки), чтобы убедиться в том, что разные по объему, протяженности, тембровой глубине и динамике музыкальные эпизоды менее всего напоминают звукотембровые вставки, иллюстрирующие кадр. Выполняя все необходимые функции «здесь и сейчас», они осмыслены – и это имеет принципиальное значение – как элементы единого оптико-акустического пространства,

¹¹ А. И. Хачатурян поз-накомил Бориса Чайковского с М. И. Роммом. Чайковский написал музыку к фильму Ромма «Убийство на улице Данте». Сам режиссер считал эту кинокартину не очень удачной, несмотря на замечательные актерские работы (главные и эпизодические) молодых М. Козакова, В. Гафта, И. Смоктуновского, прекрасную операторскую работу Б. Волчека и яркую музыку Б. Чайковского. Композитор вспоминал, что работа в фильме Ромма, который и ему казался «несколько плакатным», все же многому научила его и к тому же свела с талантливыми воспитанниками Михаила Ильича – молодыми режиссерами.

строго выверенной музыкальной архитектоники. Чайковский считал, что в рождении подлинных, а не бутафорских музыкальных кинообразов перво-степенное значение имеют не общий сюжет и даже не событийная конкретика того или иного эпизода, а невидимая, просто невозможная для визуальной фиксации внутренняя психологическая картина. Только в выражении того, что не способна увидеть камера, по-настоящему ценна и интересна музыка в фильме. То же самое Борис Александрович говорил в немногочисленных своих интервью, и, увы, эти мысли очень редко правильно интерпретировались. Конечно же, композитор не был индифферентен к сюжету (здесь была эстетическая и нравственная требовательность высшего порядка), ни тем более к тонкостям съёмочного процесса, ни к самой специфике киноязыка. Напротив, среди крупнейших музыкантов, работавших в кинематографе, Чайковский был одним из очень немногих, кто в создании киномузыки брал в расчет не только образность и хронометрию, но и такие специфические факторы, как, например, съёмка широкоугольной или длиннофокусной оптикой. Лучше, чем иные современные режиссеры, не говоря уже о критиках, он понимал, что целостный ритм кинопроизведения достигается сопряжением внутрикадрового и монтажного ритма. Все это помогало создавать композитору звукообразную психологическую палитру, качественно преобразившую видеоряд.

Нет сомнений, что в случае с фильмом «Серёжа» Чайковского огорчило нарушение единственно возможного для него «внутреннего ритма», и как следствие – искажение структуры музыки к фильму как сквозной циклической композиции. Вмешиваться в свое дело он не позволял никому. Что же касается сознательно усиленного образного дисбаланса между музыкой и видеорядом в двух-трех местах, то сам этот принцип ничего, кроме одобрения у Чайковского, естественно, вызвать не мог. Композитор ценил талант Данелии, но больше с ним никогда не работал. Тесный творческий и человеческий контакт был у Чайковского с матерью Г. Данелии – режиссером Мери Анджапаридзе. Вместе они сделали несколько короткометражек: «Анюту» по А. П. Чехову (1959), «В пути» – драматический эпизод судьбы осиротевшей девушки (1960) и «Жертву» (1963) для киноальманаха «Фитиль». Именно Мери Ивлиановна, которая по воспоминаниям супруги композитора Я. И. Мошинской-Чайковской, «очень ценила стиль Бориса в жизни и в музыке», познакомила с ним своего сына¹².

В основе образно-музыкальной палитры фильма «Серёжа» не внешние сюжетно-эмоциональные рефлексии, а скрытый внутренний мир ребенка, соприкасающийся с таинственным и непостижимым миром взрослых (фото 3).

Невероятно чистая, прозрачная, как бы искрящаяся тембровая палитра, в которой огромное значение имеют своеобразные световые зазоры – тембровые расстояния между высокочастотными инструментами с различными

свойствами реверберационного излучения и контрастными способами звукоизвлечения, – это музыка чистого взгляда, даже если это взгляд сквозь слезы.

Мало кому в киномузыке удалось столь тонко воплотить тончайшие движения младенческой души. В музыке

¹² Записано со слов Янины Иосифовны Мошинской-Чайковской в марте 2010 г.

озвучено то, что нельзя выразить ни словами, ни жестами, ни мимикой. Все музыкальные преобразования обладают оригинальными инструментально-колористическими свойствами и особым характером тембровой лессировки. Достаточно вспомнить рельефный, линеарно-подголосочный контрапункт



Фото З. С. Бондарчук (Коростелёв) и Б. Бархатов (Серёжа) в фильме Г. Данелии и И. Таланкина «Серёжа» © Мосфильм / Sergei Bondarchuk (Korostelev) and B. Barkhatov (Seryozha) in film by G. Danelia and I. Talankin "Splendid Days"

в музыке эпизода на колокольне или пронизывающе одинокое звучание кларнета, словно *сужающее* и в то же время «взрывающее» пространство *опустошенной* комнаты незадолго до финала картины, не говоря уже о волшебных светотембровых абберациях (арфа, челеста, струнные) в сновидении с «говорящими» рыбками. Есть еще одна важнейшая музыкально-оптическая проекция, без которой фильм потерял бы свой очевидный трансцендентный подтекст: образы движения и дороги, снятые с чувством особенной пространственности в восприятии *огромности мироздания, открытого только ребенку*. Они не сопровождаются, а словно создаются музыкой. В дробной текстуре арфы, в щемящих интервальных сопряжениях и световых отражениях высоких смычковых инструментов, чистых однородных микстах деревянных духовых отдаленно проступают прообразы «Далёкой дороги» и других иконографических эпизодов одной из самых совершенных и загадочных поздних симфонических партитур Бориса Чайковского – «Музыки для оркестра» (1987). Не думаю, что надо сожалеть, что Чайковский и Данелия сотрудничали лишь единожды, но и один фильм, в котором видеоряд и музыка столь органично преобразуют друг друга, значит много.

Б. Чайковский сочинил музыку еще к одной киноленте, в основу которой положен «детский» рассказ В. Пановой. Режиссер Юлий Файт, с которым композитор был дружен в течение всей жизни, снял фильм «Мальчик и девочка»¹³ (фото 4).

Партийные цензоры усмотрели в картине опасность «подрыва основ» в воспитании советской молодежи и запретили ее показ буквально перед премьерой в московском кинотеатре «Художественный». На долгие десять лет режиссер был отрезан от художественной работы. Между тем – и это отчетливо проступает не только в сценарии,

¹³ Кинокартина создана в 1966 г. на Втором творческом объединении киностудии «Ленфильм» (автор сценария – В. Панова; оператор – В. Чумак). Ю. А. Файт – автор единственного прижизненного фильма о Борисе Чайковском («Композитор Борис Чайковский»), воспринимающийся сегодня не только как уникальный исторический артефакт, но и как образец глубокой киноэссеистики.



Фото 4. Н. Бурляев (Мальчик) и Н. Бозунова (Девочка) в фильме Ю. Файта «Мальчик и девочка» (1966) © Ленфильм / N. Burlyayev (Boy) and N. Bogunova (Girl) in Y. Fait's film "Boy and Girl" (1966)

то есть однозначного финала. По сравнению с литературным первоисточником, в завершении фильма ощущение неопределенности, одиночества и надежды усилено многократно. Цензоры не расслышали и не рассмотрели в томительно-щемящем, как бы *сновидческом сопряжении музыки и видеоряда* веру в бессмысленность первой любви. В этой картине, как и в большинстве, над которыми работал композитор, музыка (даже та, которая как бы врывается в кадр из окружающей среды как элемент бытового интерьера) – это символ жизни на грани волшебного сновидения, грезы как проекции живой судьбы. Как ни парадоксально, но именно этот эффект сообщает общему целому характер непридуманной действительности, в которой замечены и укрупнены тончайшие, самые тайные движения души юных героев.

«УРОКИ ФРАНЦУЗСКОГО»

«Уроки французского» Евгения Ташкова (1978) по одноименному рассказу Валентина Распутина – киноповесть, а если быть точнее – *лирическая драма*, в которой музыка значит не меньше, чем замечательно переосмысленный великий литературный первоисточник, выдающаяся кинодраматургия Е. Ташкова, феноменальная операторская работа В. Нахабцева и художника М. Карташова¹⁴. По совершенной соразмерности выразительных средств этот

фильм занимает в отечественном кинематографе особое положение, хотя никогда не номинировался ни на одну из профессиональных наград. Музыка в «Уроках французского» – явление в той же степени темброво-акустическое, сколько и «атмосферно-оптическое». Акустические границы всех музыкальных включений обнаруживают

¹⁴ Фильм снят в 1978 г. на Творческом объединении телевизионных фильмов киностудии «Мосфильм».

но и в сопряжении видеоряда и музыкальной партитуры – именно чистота, ощущение внутренней свободы и стыдливости, свойственные ранней юности, становятся главными, но отнюдь не морализаторскими идеями фильма. Этот фильм Борис Александрович очень любил.

Судя по всему, критиков, от которых зависела судьба картины, не удовлетворило отсутствие «правильного»,

кинетически ощущаемое пространство вокруг. Как правило, это пространство подготовленной и всегда разной (прозрачной, плотной, звенящей, как бы тревожно-пульсирующей, взволнованной или безмятежно-бесконечной тишины). Тишина, спроецированная в реальных музыкальных образах Чайковского, – это не вакуум, она *вызвучена* композитором в интонационном рисунке, текстуре, агогике и движении каждого музыкального тембра, а главное – в акустическом (реверберационном) излучении главных тембров-символов музыки фильма: флейты, вибратона, клавесина, струнного ансамбля, осязательно раздвигающих оптические границы визуального ряда. Речь идет о резонансном, акустическом, образном преобразении. Жиль Делёз замечает одну важную особенность в соотношении видимого и слышимого в кинопоэтике, когда «звук сообщает о том, чего не видно, и «подхватывает эстафету» визуального вместо того, чтобы его дублировать...» [9, с. 30]. Нечто схожее, но в более тонком полифоническом контексте являют собой многие эпизоды «Уроков французского» (фото 5).



Фото 5. Один из финальных кадров фильма Е. Ташкова «Уроки французского» © Мосфильм / One of the final shots of E. Tashkov's film "French Lessons"

Несмотря на строго дозированную «точечность» всех музыкальных включений, прозрачная, как бы невесомая и очень «атмосферная» тембровая палитра дается не фрагментарно-статически, а как развертывание пространственно рассредоточенной вариационной формы, в которой длительные «эпизоды тишины» имеют не меньшее значение, чем одухотворенные музыкой мизансцены.

«ПОДРОСТОК»

Огромный объем музыки, созданной для кино, оправдывает себя лишь как декоративное ремесло. Именно за счет музыки нередко пытаются скрыть визуальное безъязычие, или, как уже говорилось, содержательную, «оптическую пустоту» видеоряда. Чайковский предостерегал учеников: «Если режиссер предлагает вам сочинять звуковые заплатки и дублирующие кадр декорации, если с самого начала он не заботится о внутреннем ритме всего, что происходит на съемочной площадке и фиксируется на пленке, бегите от него...»

Моцарт мог, конечно, выбрать и дурное либретто для очередной оперы. Но в его музыкальной разработке даже самый никчемный сюжет волшебным образом преображался. Опера, при всей ее «синтезийности», – это, прежде всего,

ответственность композитора, а не громоздкого профсоюза соавторов. В кино или драматическом театре композитор не может (не должен) брать на себя режиссерскую ответственность, это почти конфуз. Если автор фильма (режиссер-сценарист) чего-то не понимает, не видит, не слышит, не чувствует, компенсировать это музыкальными иллюстрациями не удастся. В лучшем случае хорошая музыка будет жить своей отдельной судьбой – вне фильма. Бывает и так, что сценарно-режиссерские решения, при всех их достоинствах, теряются на фоне невероятно сильной музыки. И здесь ответственность сугубо режиссерская. Нечто подобное произошло с фильмами, музыку к которым писал Георгий Свиридов. Уже во время работы над «производственной драмой» М. Швейцера по повести В. Катаева «Время вперед!» стало ясно, что музыка значительно превосходит по своим художественным достоинствам фильм, как, впрочем, и повесть Катаева, давшие импульс для создания фантастически яркой оркестровой партитуры. Кто сегодня помнит и этот фильм, и эту повесть, кроме яркого названия от Маяковского? А музыка Свиридова стала едва ли не нарицательной. То же можно сказать о знаменитых «иллюстрациях» Свиридова к повести А. С. Пушкина «Метель». В одноименном фильме (1964) музыка сопряжена с киноповествованием весьма аппликативно и видеоряд на ее фоне производит едва ли не декоративное впечатление. При этом, благодаря режиссеру В. Басову, пригласившему именно Свиридова для работы над фильмом, появился музыкальный материал, переработав который в 1974 г., композитор создал свой оркестровый шедевр. В «Иване Грозном» Эйзенштейна с музыкой Прокофьева или «Подростке» Ташкова с музыкой Б. Чайковского режиссерами обеспечен феноменальный сплав визуального и музыкального.

Если кинорежиссеру в раскрытии сценария необходим не только «внешний эмоциональный интерьерчик» (Б. Чайковский), но дух и, так сказать, *озвученная походка самого времени*, то это счастливые для композитора обстоятельства. Здесь любые технические, локальные ограничения не мешают, а напротив, помогут проявить предельную эстетическую свободу и художественную инициативу.

Оценивая картины И. Бергмана, Чайковский отмечал, что тот хорошо разграничивает, противопоставляет, полифонически комбинирует или микширует образы *акустические* и *оптические*. Реальность оптики и акустики не всегда тождественна, и в кино разработка подобных контрастов и совпадений дает очень много. Сам Бергман писал о первостепенной важности взаимодействия звука и изображения: «Правильно уравновешивая акустическое и визуальное восприятие, я добиваюсь воздействия нужной глубины...» [10, с. 193]. Это же явление рассматривает Р. Якобсон, заявляя, что «в звуковом фильме акустическая и оптическая реальности могут сливаться в единое целое или же, напротив, противопоставляться друг другу...» [11, с. 271]. Чайковский виртуозно владел самыми разными способами «микширования» оптики и акустики, а также возможностями их контрастного сопряжения в своеобразном визуально-звуковом контрапункте. В этом смысле весьма показательна

доведенная до абсолютного совершенства музыкально-оптическая гармония фильма «Подросток» (1983) режиссера Евгения Ташкова по роману Ф. М. Достоевского. Естественно, этим не ограничиваются художественные достоинства картины. Но именно оптико-акустический синкретизм способствует тому, что на «страницах» многосерийного киноромана воздух и свет проникают даже туда, где изобразить, инсталлировать эти «эфмерные» субстанции практически невозможно.

Стоит заметить, что среди многих режиссеров, с которыми работал Б. Чайковский, настоящим «Братом по Духу» или «Братом по Дням», как выражался Е. А. Мравинский¹⁵, был для него именно этот замечательный мастер. Выражалось это не в «дружбе домами» и уж тем более не в принадлежности к какому-то богемному сообществу. Оба художника были достаточно закрытыми и в онтологическом смысле – природно одинокими людьми. Оба бежали от всего, что шумно декларируется, что далеко от сосредоточенного и уединенного поиска *своей* правды. Оба имели мужество оставаться в тени своих выдающихся произведений.

Главное достоинство едва ли не лучшей телеэкранизации Достоевского заключается в том, что режиссер исключил из кинопрочтения одного из самых сложных романов писателя почти неизбежную для киноинсценировки *театрально-сюжетную репродуктивность*. Репродукция всегда хуже оригинала. Фильм «Подросток» – это действительно Достоевский. Достоевский Ташкова. Русский Достоевский. Добился этого режиссер благодаря точной ритмической «кардиограмме», в которой чередование кадров, а также контрасты, повторы, сбивки, многочисленные диалоги и закадровый голос – словом, все сегменты киноязыка предстают в почти стихотворной ритмической гармонии. «Многотонная» проза воплощена в «невесомой» стихотворной манере. И для режиссера, и для композитора этот стилиевой феномен определяет очень многое в прочтении романа.

Р. Арнхейм справедливо называет самым сильным перцептивным фактором в кинематографе (конкретно – в фильме) «направленное движение» [13, с. 361]. Специфическая *направленность движения* (месторасположение людей и предметов, проекции их передвижений, включая «портретные свойства» самих *типов движений* – одна из сильнейших сторон художественной поэтики Достоевского. Это прекрасно чувствуют режиссер, оператор и композитор фильма «Подросток». В этой сфере нет и не может быть ничего случайного. Чайковский предлагает не только целую галерею совершенных *мелодических* и *пластико-движенческих* образов, но – и это принципиально – музыкальные символы внутреннего (как бы скрытого) движения мысли и чувства. Возникает своеобразная визуально-звуковая дихотомия, когда движение в кадре и в музыкальном развертывании как бы опережают друг друга или воплощают совершенно противоположные направления. Так или иначе, всякий музыкальный микроэпизод фильма *движенчески инерционен*, даже если речь

15 «Братом по Духу» и «Братом по Дням» Мравинский называл Шостаковича [12, с. 67].



Фото 6. О. Борисов (Версилов) и А. Ташков (Аркадий) в фильме Е. Ташкова «Подросток» © Мосфильм / O. Borisov (Versilov) and A. Tashkov (Arkady) in E. Tashkov's film "The Adolescent"

обыденный «киношно-реквизитный шум» теряет свои декоративно-театральные свойства и превращается в живую плоть картины. Ташков замечательно комбинирует моцартианскую чистоту музыки с отнюдь не «механической» тишиной, которую как бы обнаруживают, *вызвучивают* то скрип половицы, то звон чашки. В таинственном безмолвии, длящемся мгновения и вмещающем в себя неизмеримые пространства, нет ничего случайного: еле слышный вздох, «выстрел» захлопывающейся двери, шаги на снегу – все это не банальная «озвучка», а *запечатленные кинокамерой мысли и чувства*. Как движение мысли и чувства к заветной *световой развязке* (люминесцентному взрыву, кинетически ощущаемому сиянию) в финале звучит каждый такт партитуры Чайковского. Нет в фильме Ташкова и столь распространенной в экранизациях литературных шедевров практики тавтологического параллелизма между изображением и диалогом: здесь тоже большое значение имеют звук, тембр, музыка. Многословию предпочитается поэтическая недоговоренность.

Робер Брессон, музыкальный аскетизм которого так привлекал Бориса Чайковского, предупреждал, что «в экранизации крупного романа всегда есть риск показать слишком много» [3, с. 157]. Ташков блистательно справился с почти невыполнимой задачей: его кинодраматургия – это не сюжетный дайджест 600-страничного романа и не фотогалерея наиболее ярких литературных «мизанкадров», а нечто гораздо более сложное и оригинальное. Взгляд Ташкова на повествование, как это ни парадоксально, не столько линейно-фронтальный, а как бы – *с высоты птичьего полета*, что позволяет артикулировать самое необходимое не с позиций сюжетного изложения и сугубо литературного течения времени, а исключительно в кинематографическом контексте. Время в киноповествовании Ташкова всегда преодоленное: то, что в реальной жизни занимает миг, расширяется до ощущения вечности и, напротив, вязкость длинных диалогов сжимается в восприятии до ощущения, когда «и слова

идет о заворуженно-медитативном воплощении как бы «остановившегося» времени (фото 6).

Ритмически организующим элементом *поэтического* целого является звуковая партитура, в которой *чистая музыка* тонко контрапунктирует (как это возможно только в кинематографе) с филигранно подобранными, строго выверенными шумами. Благодаря музыкальным проекциям Чайковского, используемым очень дозированно,

одного довольно, чтоб все земное объяснить...»¹⁶. Музыка в «Подростке» дается не в аппликативно-линейном измерении: она – то словно *проступает на поверхность* из глубины кадра, то ниспадает с небесной высоты, то возносит, лишает гравитационной устойчивости все визуальные элементы из бездонных глубин. Главным тембровым символом-эмблемой музыки к фильму (а позже и поэмы для оркестра) стал почти забытый в наши дни *виоль д'амур* (в сопряжении с фортепиано).

«Барочный инструмент используется как исключительно современная, как бы заново открытая краска. Никакой эклектичной игры в старину. Почему виоль д'амур? Почему не исторический преемник “виолы любви” – современный альт? Домыслы о том, что идея использовать не альт, а его исторический “прообраз”, принадлежит замечательному музыканту М. Толпыго, исполнившему сольную партию в записи киномузыки, не имеет ничего общего с действительностью. Толпыго был немало удивлен и восхищен выбором композитора. Виоль д'амур, как и альт, обладая свойством звучать интимно, прикровенно, как бы из оркестрового континуума, а не *над* ним, в темброво-пластическом отношении, значительно превосходит альт по амплитуде тонально-световых отношений в различных звуковысотных позициях. Светотембровая рельефность виолы, в самых разных тесситурных и динамических измерениях, не имеет аналогов в смычковом мире. Не менее драгоценны и природные “оптические” свойства этой, одинаково яркой и светопроницаемой краски. В оркестровой палитре Б. Чайковского образ виолы становится *вездесущим* и воспринимается как взволнованный голос *от первого лица*. Даже там, где этот голос молчит, ощущается его ирреальное присутствие. Все (без исключения) включения солирующего струнного инструмента в палитру кардинально трансформируют ее световую насыщенность, «оптически» приближают звучность на самое близкое, интимное расстояние, приводят едва ли не к кинетическому ощущению прикосновения к “обнаженной” оркестровой текстуре. Виоль д'амур в партитуре Б. Чайковского воплощает не только чарующую своей красотой и нежностью краску, но и нечто большее – тембровую величину, символически восходящую к трактовке этого *божественного голоса* в «Страстях по Иоанну» и других сочинениях И. С. Баха»¹⁷. «Бесконечная» мелодия смычкового инструмента и трепетно-взволнованные пульсации фортепиано – иконографический образ внутреннего мира молодого, душевно неприкаянного человека. Незадолго до своего ухода Борис Александрович, когда речь зашла о Достоевском, неожиданно спросил меня: «Как вам кажется – почему в “Подростке” Аркадий Макарыч все время как-то мечется, не может усидеть спокойно на одном месте даже самое непродолжительное время, его словно подхватывает какой-то ветер и несет, как сорванный с дерева лист...» Ко времени нашего разговора роман Достоевского я знал хорошо, но ответить на необычный вопрос все же не смог. Чайковский, увидев мое замешательство, спокойно

¹⁶ Из стихотворения В. Набокова «От взгляда, лепета, улыбки...» [14, с. 53].

¹⁷ Абдоков Ю. Мир Бориса Чайковского. Т. I. Опыт исследования оркестрового письма: Поэтика. Стиль. Интерпретация (Рукопись).



Фото 7. Б. Чайковский, исполняющий партию фортепиано в Поэме для оркестра «Подросток». Из архива Ю. Абдокова / B. Chaikovsky, performing the piano part in the Poem for Orchestra "The Adolescent". From the Yu. Abdokov Archive

видении основной персонаж повествования одновременно вызывает самые разные, иногда противоположные чувства: от симпатии и умиления до жальности и антипатии. «Примеряет непримиримое» именно музыка. Вернер Херцог очень точно заметил, что «музыка способна выявлять скрытые возможности образа. Она умеет направить наше внимание в нужную сторону. С ее помощью мы замечаем то, что иначе обошло бы нас стороной. Образ может казаться нелогичным в сюжетном смысле, но с правильной музыкой – даже если она нарушает и подрывает этот образ – в нем могут вдруг обнаружиться незаметные прежде качества» [15, с. 119]. Качества, обнаруживаемые музыкой в образе главного героя фильма – его скрытый внутренний свет или, точнее, беспокойное, но очевидное стремление найти, сохранить этот свет. Изобразить подобное вербальными и любимыми, даже сверхсовременными визуально-оптическими средствами невозможно.

В сопряжении с музыкой ни об одном эпизоде многосерийного фильма нельзя сказать, что это, так сказать, мизансцена, в которой музыкальный (звукотембровый) образ привычно дублирует визуальный. Всякий раз это новое качество сопряжения оптического и акустического измерений (фото 7).

Борис Александрович очень любил фильм, снятый Ташковым. Среди блистательных актерских работ этой картины выделял не только гениального Олега Борисова (Версилов), юного Андрея Ташкова (Аркадий), но особо – Евгения Герасимова (князь Серёжа). Возможно (это лишь предположение), сам образ молодого князя представлялся Чайковскому как один из самых ярких в «портретной» галерее Достоевского, и он находил «снайперским» выбор на эту роль Герасимова.

произнес: «Вот и я, несколько раз читая этот роман, не знал, как объяснить эту движенческую тревогу. Беспокойство юности и прочая психосоматическая чепуха – все это ни о чем не говорит. Но совсем недавно я понял в чем дело: так надо Фёдору Михайловичу...» В музыкальной партитуре «Подростка» многое можно объяснить не суконной аналитической лексикой и экстравагантными гипотезами, а вот таким достоевским и очень чайковским: «Так надо автору».

Роль «подростка» (Аркадия Долгорукова) в фильме великолепно сыграл сын режиссера Андрей Ташков. И у Достоевского, и в режиссерском

Режиссеру Александру Митте Бориса Чайковского порекомендовала музыкальный редактор «Мосфильма» М. Бланк¹⁸, с которой композитор работал в общей сложности над 13 фильмами. Уже после смерти Чайковского Минна Яковлевна вспоминала о нем, как об одном из самых значительных музыкантов, с которыми ей пришлось сотрудничать на главной киностудии страны. Бланк с первых же совместных работ заметила главные качества Чайковского кинокомпозитора: он не только дотошно изучал сценарий, но умел предугадать, *как этот сценарий будет увиден режиссером*; никогда не иллюстрировал изображение; будучи крупнейшим музыкантом своего времени и ни в чем не изменяя себе как художник, умел «раствориться» в замысле режиссера, а на съемочной площадке и в студии звукозаписи всегда был предельно скромным; в музыкальных образах отдельного, даже микроскопического эпизода мог передать идею (сверхзадачу – по Станиславскому) всей картины; никогда не бежал «вперед паровоза», но очень чутко реагировал на все, что происходит на съемочной площадке; не требовал предпочтений, но был неумолим по части чистоты музыкальной палитры.

Музыка «...позволяет устранить из кинодрамы весь смазочный материал, всю “тару” речей...» (курсив мой. – Ю. А.) [16, с. 89]. Эти слова Ю. Тынянова можно было бы использовать в качестве скрытого эпиграфа к музыкальной партитуре фильма Александра Митты «Гори, гори, моя звезда»¹⁹, снятого, по признанию самого режиссера, «как монтаж аттракционов Эйзенштейна, изложенный языком Станиславского» [17]. «Тара речей» в картине Митты блистательно продумана и сама по себе представляет не только кинематографическую, но и литературную ценность. Образ немого художника-самородка Фёдора (Олег Ефремов) проецирует *таинственную тишину* из какого-то иного мира – мира, в котором художник бескорыстен и чист, живет не для громкого успеха и прибыли, а исключительно для творчества. Внутренний мир безмолвного художника, таинственный и *сверхсловесный* голос его живописи одушевлены в печально-возвышенном звучании камерного ансамбля с участием фортепиано, который по ходу развертывания киноповествования обрастает «тембровой судьбой», словно высветляется (струнный ансамбль + колокольчики и др.). Именно эта лирико-романтическая музыкальная линия, контрастно пересекающаяся, контрапунктирующая с невероятно азартной, гротескно-буффонной музыкой линии Искремаса (Олег Табаков) и водевильно-комической – иллюзиониста Пашки (Евгений Леонов), становится в своем роде эмблематической для всей киноленты. В интонационной и текстурной пластике бесконечной мелодии и аскетичном, графически чистом звучании *линейно выстроенного* камерно-инструментального ансамбля

18 Бланк Минна Яковлевна (1922–2005) – пианистка, музыкальный редактор кино; с 1961 г. работала на «Мосфильме». Сотрудничала с режиссерами Э. Климовым, М. Хуциевым, С. Кулишом, С. Соловьёвым, Н. Губенко, А. Миттой, Н. Михалковым, К. Шахназаровым и др.

19 Фильм создан в 1969 г. на Творческом объединении «Юность» киностудии «Мосфильм» (авторы сценария – Ю. Дунский, В. Фрид, А. Митта; оператор – Ю. Сокол; художник – Б. Бланк).



Фото 8. Е. Леонов (Пашка), О. Табаков (Искремас) и О. Ефремов (Фёдор) в фильме А. Митты «Гори, гори, моя звезда» © Мосфильм / Е. Leonov (Pashka), О. Tabakov (Iskremas) and О. Efremov (Fyodor) in A. Mitta's film "Shine, Shine, My Star"

озвучивается то, для чего не нужны слова. Музыка в незабываемом эпизоде с раскрашенными яблоками (вместе со скрытыми оптическими волшебствами, на которые способен только кинематограф) чудесным образом трансформирует атмосферу, преобразует обыденный мир, превращая его в искусство.

Фильм изобилует невероятно колоритными и очень контрастными музыкальными образами (от трагедийно-возвышенных до искрометно-водевильных), но именно «камерно-безмолвные» эпизоды с немым художником сообщают целому особь, философический и даже трансцендентный характер. Знаменитый «Марш Искремаса», в котором тембровая палитра искрится, как бенгальский огонь (благодаря неординарному использованию колокольчиков и тончайшей текстурной разработке материала, обилию «тембрового воздуха»), как и «Полька» из «Женитьбы Бальзамина», представляет собой один из наиболее ярких, нарицательных музыкальных символов отечественного кинематографа (фото 8).

Поразительно, но один из лучших отечественных игровых фильмов второй половины XX столетия, включающий в себя блистательные актерские работы (главные – О. Табаков, О. Ефремов, Е. Леонов, Е. Проклова, В. Наумов и эпизодические – Л. Куравлёв, К. Воинов, М. Хуциев, Н. Мордюкова и др.), первозданные визуально-оптические и пластико-ритмические находки, эксклюзивную музыкальную партитуру и первоклассную работу художника, был практически проигнорирован критикой. «Там всё было классно, – вспоминает А. Митта, – идея хорошая, сценарий очень добросовестный, Олег Табаков и Олег Ефремов в главных ролях, Евгений Леонов... И музыка Бориса Чайковского. Шикарная это была работа. Но ее засунули на полку, потом усилиями Табакова оттуда вытащили и назначили странное наказание: запретили вывозить. Ее можно было показывать только в Москве и обязательно с негативной критикой. Но критики были солидарны – не появилось ни одной рецензии. Так она и прошла незамеченной...» [17]. Мог ли, скажем, в Италии, оказаться незамеченным «Амаркорд» Ф. Феллини?

Здесь не место для детального рассмотрения сложной кинопоэтики и упомянутых уже, многочисленных визуально-оптических достоинств картины. Это тема отдельного большого исследования, которого фильм заслуживает как явление большого искусства. Ограничимся лишь попыткой определить жанрово-поэтические особенности кинодраматургии, которые позволили Борису Чайковскому, о музыке которого к фильму «Гори, гори, моя звезда»

за полвека жизни кинокартины публично никто не обмолвился ни единым словом (!), за исключением благодарного режиссера, создать одну из лучших отечественных музыкальных кинопартитур. Трагикомедия – верная, но чрезмерно нормированная атрибуция. Гораздо точнее определяет поэтическую и жанровую сущность киноленты А. Митта, называя свой фильм *веселым ревиюмом*. Мне неизвестно, слышал ли Б. Чайковский это определение из уст режиссера, но именно такое «парадоксальное» наименование можно было бы поставить на титуле гипотетического издания партитуры музыки к фильму «Гори, гори, моя звезда».

Б. Чайковский не утрирует трагизм как определяющий элемент образной палитры, в которой высокая печаль в мгновение ока модулирует в экзотическую радость, а бытовое и бытийное смешивается в изощренном контрапункте. Собственно, такой тип полифонического «соединения несоединимого» обусловлен этосом фильма, в котором каждый из трех основных персонажей воплощает различные ипостаси художника в этом мире. Герой Табакова – экспериментатор «без страха и упрека», у которого страстный энтузиазм и агитационный пафос отражают восторженную любовь к жизни; герой Ефремова – творец, тип художника-романтика от Бога, единственный интерес которого – *поэтическая правда*; герой Леонова – игрок на «ярмарке тщеславия», ловко торгующий искусством для масс. Композитор не просто зафиксировал эти линии-ипостаси в галерее ярких музыкальных портретов, а так виртуозно и полифонически их скомпоновал в сквозной архитектонике музыкального развертывания, что у вдумчивого зрителя не остается сомнений: три столь непохожих персонажа – это грани *одного* художественного измерения. Всякому, кто соприкасается с творчеством, приходится делать личный выбор, отдавая предпочтение одному из трех путей.

В последние годы благодаря дирижеру Ариффу Дадашеву²⁰ музыка Б. Чайковского из выдающегося фильма А. Митты нередко звучит в исполнении ведущих оркестров страны.

МЕЖДУ МУЗЫКОЙ, ТЕАТРОМ И КИНО: «ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА», «АЙБОЛИТ – 66»

В середине 1960-х, с разницей в три года, в прокат вышли две кинокартины, музыка к которым известна едва ли не каждому человеку на огромном пространстве бывшего СССР. Не демократизм, а эмблематическая яркость утонченно разработанных звукообразов сделали музыку к этим фильмам незабываемо-нарицательной. Речь идет о «Женитьбе Бальзаминова» Константина Воинова²¹ и первом отечественном киномузикле «Айболит-66»

20 Ариф Дадашев (р. 1982) – оперно-симфонический и хоровой дирижер. Основатель, художественный руководитель и дирижер Камерного оркестра “Arielle”. Дирижер МАМТ им. Станиславского и Немировича-Данченко. Сотрудничает с ведущими оркестровыми коллективами страны (Маринский театр, Саратовская филармония и др.).

21 Фильм снят в 1964 г. на киностудии «Мосфильм» (автор сценария – К. Воинов; оператор – Г. Куприянов).

Ролана Быкова²². Собственно, только из музыки к этим двум фильмам – и это имеет принципиальное значение – автор составил сюиты, имеющие самостоятельную концертную жизнь²³. При всем, что различает «социальную комедию» и «артхаусный мюзикл», в обоих случаях именно звуковая партитура (не только внушительный объем музыки, но и характерность тембровой палитры) определяет развитие визуально-пластического действия. Некоторые эпизоды в «Женитьбе Бальзаминова» и «Айболите-66» буквально *поставлены на музыку* Чайковского, сочиненную, естественно, в точном соответствии с режиссерско-сценарной драматургией и четким представлением о внутрикадровом, закадровом и комбинированном звучании музыки.

Композитор прекрасно понимал, что кинематограф – это явление, прежде всего, зрелищное. Иные «музыкальные фильмы» – и на это обращал внимание учеников Борис Александрович – можно воспринимать с закрытыми глазами без ущерба для общего впечатления: к киноискусству это отношения не имеет. Темброво-колористические образы киномузыки Чайковского, конечно же, имеют самостоятельное художественное значение, но в конкретных киноработах они обостряют образно-смысловую характерность зрительных рефлексий, делают визуальное восприятие более рельефным, едва ли не тактильно осязаемым. Чайковский предстает в обеих картинах отнюдь не мастером виртуозных жанровых иллюстраций, но художником, способным трансформировать видеоряд в процесс музыкального одухотворения визуального повествования.

22 Картина снята в 1966 г. на Творческом объединении «Юность» киностудии «Мосфильм». Премьера состоялась 19 апреля 1967 г. (авторы сценария – Р. Быков, В. Коростылев; операторы – Г. Цекавый, В. Якушев).

23 Уже после смерти композитора «Обществом Бориса Чайковского» была опубликована партитура музыки из фильма «Пока фронт в обороне». Сомневаюсь, что Борис Александрович был бы рад этому изданию, да еще и под предложенным редакторами названием «Сюита из музыки к кинофильму». И все же замечательные фрагменты музыки кинокартины (особенно с участием кларнета), не вошедшие в Третий квартет, имеют право на самостоятельную концертную жизнь и в этом смысле издание более чем оправдано.

Киносценарий «Женитьбы Бальзаминова» основан на свободном прочтении сюжетных линий и образной палитры двух крайних частей трилогии А. Н. Островского: «Праздничный сон – до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» и «Женитьба Бальзаминова» («За чем пойдешь, то и найдешь»). К. Воинов далек от традиционных форм театрального воплощения «купеческой темы», с ее привычным «статическим» реализмом. Но и сугубо водевильным взгляд режиссера (и в еще большей степени – композитора) на жанровый характер кинодействия не назовешь. Своеобразным эпиграфом к фильму (и к его музыкальной партитуре в особенности) могла бы послужить мысль Достоевского о том, что *жизнь бывает нередко фантастичнее любого вымысла*. Иконографическая «Полька» (с тембровым сопряжением ксилофона и фортепиано в 4 руки), пронизывающая общую музыкальную архитектуру фильма как образный, движенческий и темброво-колористический рефрен (воплощающий не только образно-эмоциональную сверхидею всего киноповествования, но и взгляд режиссера на неординарные *оптические пропорции в соотношении живых героев и предметного интерьера*), в самом конце фильма воспринимается сверхжанрово:

здесь это не просто бытовой танец, великолепно поставленный для Георгия Вицина (Бальзаминов) Борисом Сичкиным, а нечто сюрреалистическое, из области сна наяву. Характер фантазмагоричности завершающей сцене придают все еще *длящиеся* проекции предшествовавших «ирреальных» эпизодов – «музыкально-оптических» сновидений (первый сон – «Генерал»; второй сон – «Царь») главного героя. По пластической характеристике движения, оригинальности мелодического рисунка,



Фото 9. Г. Вицин (Бальзаминов) и Н. Мордюкова (Белотелова) в фильме К. Воинова «Женитьба Бальзамина» © Мосфильм / G. Vitsin (Balzaminov) and N. Mordyukova (Belotelova) in K. Voinov's film "The Marriage of Balzaminov"

текстурному фабержизму и тембровому контрапункту все музыкальные эпизоды «Женитьбы Бальзамина» являют собой череду ярчайших музыкальных композиций. В изобразительном искусстве это сопоставимо с «говорящими», едва ли не звучащими гравюрами У. Хогарта. Обескураживающая по своему естеству (непридуманности) мелодия песенки «Лютики-цветочки у меня в садочке...» на стихи К. Воинова – это ведь не фольклорно-водевильный эрзац, а музыка, сочиненная одним из самых серьезных композиторов своего времени. К. С. Хачатурян рассказывал, что испытал шок, когда впервые посмотрел фильм Воинова с музыкой Чайковского: «Вот эта песенка девочки-нищенки под шарманку! Это же чудо необыкновенное! Подделки под народное или эдакое романсовое всегда отталкивают. А здесь не открытка, а оригинал! Ну а про польку и говорить нечего – это вечность. Правду говорят, что высочайший юмор в музыке возможен только там, где есть подлинная, а не наигранная серьезность по-настоящему гениального художника...»²⁴ (фото 9).

Утонченная тембровая палитра музыки к фильму «Женитьба Бальзамина» – отдельный, в своем роде неповторимый эстетический феномен. Состав *ирреально-фантастического оркестра*, который отражает как бы «игрушечный» пространственно-предметный оптический континуум кинокартины (а это главное оптико-визуальное средство преодоления классической театральной тяжеловесности, замечательно задуманное и реализованное К. Воиновым) включает в себя несколько тембровых групп: духовые – 3 флейты (III = фл. пикколо), 3 гобоя, 2 кларнета (in B), бас-кларнет (in B), труба (in B); ударные – деревянный брусочек, бубен, малый барабан, бубен, тарелки, большой барабан, там-там, колокольчики, ксилофон; щипковые и клавишные – балалайка, прима, гитара, челеста, арфа, фортепиано в четыре руки. Есть и вокальный блок – дискант и мужской хор. Состав

²⁴ Записано со слов К. С. Хачатуряна в мае 2000 г. Публикуется впервые.

изданной при жизни композитора партитуры «Сюиты из музыки к фильму» несколько иной: вместо дисканта используется меццо-сопрано, а восхитительный «солдатский» хор («Во прекрасном да местечке...») и гитара вовсе исключены. Очевиден своеобразный *высокочастотный* приоритет в формировании тембровой палитры. Все мелодические линии (собственно, определяющие характерность музыкальной графики) сконцентрированы в верхних и средних малорезонансных регистрах. Огромные тембровые расстояния в микстах с низкочастотным большим барабаном и другими «басовыми» красками лишь подчеркивают заостренно-суженный, спроецированный в ирреальном *оптическом уменьшении* тембровый мир. Даже реверберационные «излучения» сольных щипковых инструментов трактуются как «оптические знаки». Как и в «чистых» жанрах, Чайковский находит способы неординарного тембрового микширования, предпочитая прозрачные звучности. Однородный, монотембровый «*полифонический микст*» трех гобоев в эпизоде с «рожечниками» («слепыми» каликами) не уступает по колористической свежести различным политембровым сопряжениям, в которых все мелодические линии как бы «обнажены». Головокружительные темброво-мелодические контрапункты – отражение полифонии внутрикадрового и закадрового звучания. Уже отмечалось, что К. Воинов за счет чуть заметного уменьшения декораций и использования нарочито «тесных интерьеров» добивается эффекта «сжатия» внешней среды, делая окружающий мир как бы миниатюрным, «кукольным». На фоне этой игрушечности то, что в жизни героев фильма на первый взгляд представляется нелепым, смешным и даже гротескным, вдруг становится значительным, согретым жалостью и печалью. Необычный оптико-визуальный ряд волшебным образом *преображается* в своеобразно «игрушечной» музыкальной палитре Чайковского и идущих из пластика-текстурных открытий «великого Немого» типов музыкального развертывания (тембровое дление, как бы ускоряющее и без того ускоренную съемку в тех же эпизодах «сновидений» и т. д.).

Один из литературных героев Петера Хандке называл *видимость* первоматериалом судьбы – «материалом всех материалов» [18, с. 149–150]. В реальной жизни, как и в кинематографе, видимость может быть естественным отражением слышимости. Именно в таком, глубинном сопряжении взаимодействуют «зримые музыкальные» и «звучащие визуальные» образы «Женитьбы Бальзамина». Мало кто, воплощая схожий сюжет в кино, преодолевал театральные штампы, трансформируя сценические условности в фантазмагорическую *видимую реальность*: К. Воинову это удалось, во многом благодаря правильному выбору композитора. Если бы Б. Чайковский написал музыку только

к одной киноленте – «Женитьбе Бальзамина», и этого было бы достаточно, чтобы остаться в истории киноискусства, как хватило бы для подобного избранничества музыки Нино Рота к «Дороге» Ф. Феллини.

Б. Сарнов в весьма комплиментарной рецензии на экспериментальную картину Ролана Быкова «Айболит-66»²⁵ заметил, что в «в этом фильме поистине есть все: песни,

25 Жанровое определение из титров фильма: «Кинопредставление об Айболите и Бармалее. Для детей и взрослых, с песнями и танцами, с выстрелами и музыкой...».

танцы, приключения, выстрелы, акробатика, элементы старинной комедии масок и наисовременнейшего джаза... Но есть среди всех названных и неназванных компонентов этого сложного жанра один, на котором мне хочется остановиться особо. «Айболит-66» – фильм не только с песнями, танцами, погонями и цирковыми трюками, но и с философией. Последнее обозначение, конечно, не для титров...» [19, с. 18]. О философии и даже «политических», так сказать, эзоповых подтекстах фильма, с его незабываемыми «Нормальные герои всегда идут в обход!», пародийным гимном интеллигенции «Это очень хорошо, что пока нам плохо!», не говоря уже о восхищавшей Ролана Быкова песенке самовлюбленного Бармалея, сказано немало и не всегда по делу. Определить однозначно и окончательно жанр киноленты, сочиненной Р. Быковым на основе сказки К. Чуковского, вряд ли возможно. Но определенно можно сказать, что в отечественном кинематографе ничего подобного прежде не создавалось. Ранее фильм был назван первым отечественным артхаусным мюзиклом. В том, что работа Быкова – Чайковского – Коростылёва – это настоящий артхаус 1960-х, сомнений нет. А вот атрибуция «киномюзикл» кажется все же неполной, учитывая классические представления об этом жанре.

Фильм снят с применением «вариозэкранной» техники, когда формат изображения (размер, местоположение) трансформируются в зависимости от сюжетного содержания кадра. Сложный симбиоз театрально-карнавального действия, разворачивающегося то в замкнутом кинопавильоне, то на пленэре, с непрестанными изменениями оптических измерений (кадрирование в строго ограниченных геометрических фокусах: ромб, круг, квадрат; переход на широкий формат, «пение» под водой и прочие сугубо кинематографические превращения), казалось бы, основан на принципе «соединения несоединимого». Так оно и есть, но в отличие от многих, кто прибегал к схожим приемам и добивался в лучшем случае полистилистического микширования, а в худшем – эклектичного хаоса, Быков создает стройное, стилистически чистое действие «на одном дыхании». Главным «строительно-соединительным» материалом является музыка. Можно сколько угодно спорить о том, какой возрастной аудитории предназначалась столь необычная картина, – это так же бессмысленно, как попытка определить возрастную цензуру для сказок Гофмана. Ясно, что в музыкально-кинематографическом решении детская история про доброго доктора обросла самостоятельной и во многом первозданной судьбой. Александр Митта в замечательной рецензии на фильм, опубликованной в 1967 г., справедливо заметил, что именно «прекрасная музыка Бориса Чайковского...» является «компонентом, ставшим основным (курсив мой. – Ю. А.) в решении фильма» [20, с. 24]. Действительно, музыка определяет в фильме все: от общей архитектоники до типологии эпизодического и сквозного развертывания; она преобразует, делает органически естественной визуальную аппликативность в сопряжении отдельных сцен. Именно музыка направляет ток композиционного хроноса, особенно в первой половине кинодействия, когда музыкальное формование становится главным движущим импульсом в общем визуально-звуковом потоке. Музыка наполняет живой атмосферой, дуновениями



Фото 10. О. Ефремов (Айболит) и Р. Быков (Бармалей) в фильме «Айболит-66» © Мосфильм / O.Efremov (Aibolit) and R.Bykov (Barmaley) in "Aibolit-66"

заранее заготовленной музыки – это было бы слишком просто. Здесь проявилась уникальная способность Б. Чайковского расшифровывать самые сложные задумки режиссера, да еще такого непредсказуемо-экспансивного, как Ролан Быков. С этим уникальным актером и самобытным режиссером композитора связывала не только профессиональная, но большая человеческая приязнь. Работая над «Айболитом», Быков фонтанировал идеями, выходящими за рамки предварительного сценария, но был всегда убедителен в своих пожеланиях, и Чайковский мгновенно преображал новые задумки режиссера в музыку.

Так случилось, что фильм «Айболит-66» впервые удалось посмотреть в отрочестве, но несколько позже знакомства с главными симфоническими, концертными и камерно-ансамблевыми работами Б. Чайковского. Удивила виртуозность джазового письма и феноменальная свобода в использовании отнюдь не академической и при этом невероятно яркой тембровой палитры. Вокально-инструментальная партитура «Айболита-66» – это не слепок с нью-орлеанских и бродвейских оригиналов, хотя композитор очень тонко пародирует некоторые нарицательные джазовые образы (Джо «Кинг» Оливер, Джелли Ролл Мортон, Луи Армстронг и др.). Джазовый оркестр Бориса Чайковского настолько же ярок, самостоятелен и поэтичен, насколько самобытен и совершенен его симфонический и камерно-инструментальный мир (фото 10).

26 Хачатурян Эмин Левонович (1930–2000) – дирижер и композитор, возглавлявший в 1966–1976 гг. Государственный симфонический оркестр кинематографии, племянник А. И. Хачатуряна и двоюродный брат К. С. Хачатуряна.

Карэн Хачатурян делился воспоминаниями о том, как Эмин Хачатурян²⁶, готовивший в качестве дирижера исполнение и запись музыки к «Айболиту-66», пригласил его на одну из репетиций: «Я с интересом пришел. Это было откровение. Все мы как-то и что-то знали о джазе, иногда комбинировали, использовали джазовый

воздуха нарочито условный, театрально-реквизитный интерьер павильонных сцен, в которых Быков «собирает» все атрибуты кинопредставления как некий оптический и акустический конструктор – при участии зрителя. Музыка поэтизирует «выставленные напоказ» визуально-пластические и театрально-реквизитные рабочие швы. Все это не есть признаки того, что картина сложилась механически, на основе

инструментарий и разного рода приемчики. Но Борис! От него – крупнейшего симфонического композитора эпохи (и именно поэтому) – трудно было ожидать такого джазового фейерверка! На фоне отечественного джазового композиторства той поры это был прорыв. Я ему прямо сказал: “Боря, ты настоящий негр, тебе надо срочно эмигрировать в Америку, и ты станешь миллиардером!..” Он, всегда такой серьезный и сдержанный, рассмеялся. На некоторые сеансы записи музыки приходили крупнейшие музыканты. Кто-то хотел притащить Шостаковича, но Дмитрий Дмитриевич о ту пору был нездоров, хотя он очень любил ходить не только на концерты, но и на репетиции всех сочинений Бориса. Фильм этот Шостакович с большим удовольствием посмотрел...»²⁷ Шутка К. Хачатуряна отчасти «материализовалась», но не в заокеанских гонорах, а в восторженной реакции известного американского магната Рокфеллера, который посмотрел кинокартину на своей вилле в присутствии Р. Быкова и поставил работу композитора в один ряд с «Вестсайдской историей». Не думаю, чтобы это сравнение как-то польстило Б. Чайковскому, но будучи одним из самых безукоризненных по части вкуса художников своего времени, он умел ценить поэтическую подлинность и в тех сферах искусства, которые были для него не самыми определяющими. Помнится, что на замечание одного критика о «недостаточной серьезности» джаза как музыкального жанра Б. Чайковский мгновенно отреагировал: «Ну что вы! Там есть такие вещи – закачаешься!» Впрочем, тиражировать музыкальные открытия «Айболита-66» Чайковский не стал. А «джазовые предложения» от кинематографистов и театральных режиссеров после премьеры «Айболита-66», по воспоминаниям Я. И. Мошинской-Чайковской, посыпались на него, как из рога изобилия. Все они были отклонены. Так же, как и в «академических» жанрах, Чайковский не повторился на уровне состава исполнителей ни в одной кинопартитуре. Каждый новый фильм для него – рождение нового тембрового мира, и как следствие – выбор эксклюзивного состава исполнителей. Впрочем, Б. Чайковский еще не раз использовал не академический, а джазовый тип формирования тембровой палитры, но всякий раз обнаруживая что-то неожиданное. Например, джазовый инструментарий в музыке к кинодраме режиссера А. Бобровского «Нюркина жизнь»²⁸

используется в камерно-интимном, отнюдь не эстрадном ключе. Следует заметить, что Б. Чайковский пришел к виртуозному использованию темброво-поэтических средств джаза не спонтанно. Своего рода подготовительным шагом была музыка к чудесному фильму режиссера И. Поплавской «Дорога к морю»²⁹.

Несмотря на неповторимость тембровых палитр большинства партитур, созданных Б. Чайковским в кино, они в той или иной мере воплощают сложносоставной (по К. Леонтьеву) симфонический идеал. Речь идет не о номинальном использовании большого симфонического оркестра, а о явлении более сложном и тонком:

27 Записано со слов К. С. Хачатуряна в мае 2000 г.

28 Фильм снят в 1971 г. на киностудии «Мосфильм» (автор сценария – Н. Евдокимов; оператор – В. Чухнов).

29 Фильм снят в 1965 г. на Втором Творческом объединении киностудии «Мосфильм» (автор сценария – И. Ольшанский; оператор – В. Шейнин).

симфоническая поэтика позволяет композитору непрестанно комбинировать инструментальные составы – от как бы «обнаженных» облигатных соло, воспринимающихся как озвученный внутренний голос героя, и утонченных камерных ансамблей (с неизмеримыми ресурсами графики, контрапункта и пластики) до масштабных исполнительских групп. Именно симфонический тип разработки материала, в том числе и тембрового, позволил Б. Чайковскому, не прибегая к реально усиленным инструментальным средствам в большинстве киноработ, использовать значительный метафорический потенциал камерных ансамблей. Один, два или три инструмента у Чайковского, звучащие «в кадре» или «за кадром», могут по-настоящему оркестрово, симфонически трансформировать визуальную палитру.

Как уже говорилось, Чайковский не стремился к какому-либо устойчивому положению в киноиндустрии и никогда не принимал предложения, исходя из выгодных прокатно-рекламных соображений. Иногда он с увлечением брался за картины, которые могли взволновать его исключительно своей внешней неброскостью, внутренней тишиной, хотя было ясно, что никакого резонанса у этих работ не будет. Неординарный, отнюдь не клишированный по «социально-классовым лекалам» взгляд на «деревенскую тему» сблизил его с режиссером Б. Яшиным, музыка к фильмам которого³⁰ менее всего воплощает обыденные для «деревенских историй» фольклорные мотивы.

И наконец, никому и никогда не приходило в голову назвать автора «Музыки для оркестра» и «Симфонии с арфой» композитором-песенником. Не считал себя таковым и Борис Чайковский, хотя никакого высокомерия в отношении самого «демократичного» музыкального жанра не испытывал. За пределами кинематографа и радиоспектаклей для детей Чайковский песен не писал. Между тем целый каскад вокальных номеров из «Айболита-66» на стихи Вадима Коростылёва; едва ли не первые в кино песни на стихи Геннадия Шпаликова в короткометражке Ю. Файта «Трамвай в другие города»³¹; «баллады» и песни на стихи Давида Самойлова, некоторые из которых озвучены О. Далем в двухсерийном приключенческом фильме режиссера Марии Муат «Расмус-бродяга» (экранизации одноименной повести Астрид Линдгрэн)³², дивный букет песен на стихи Д. Самойлова в одном из самых эстетичных отечественных мультипликационных сериалов «Лоскутик и Облако» режиссера Расы Страутмане³³ и многие другие – все это образцы высочайшего владения жанром. Песни из кинофильмов (игровых и мультипликационных) с музыкой Бориса Чайковского объединены свойствами, которые редко используются в качестве аналитических определений, поскольку песенная культура

30 С. Б. Яшиным композитор работал над фильмами «Осенние свадьбы» (1967), «Первая девушка» (1968), «Ливень» (1974), «Долги наши» (1976).

31 Картина снята в 1962 г. на киностудии «Мосфильм» (автор сценария – Г. Шпаликов; оператор – Н. Большаков).

32 Сериал снят в 1978 г. на Творческом объединении «Экран» (автор сценария – И. Шевцов; оператор – В. Брусин).

33 Трехсерийный анимационный фильм снят в 1977 г. на Творческом объединении «Экран» (автор сценария – С. Прокофьева; оператор – А. Жуковский; художник – Г. Беда). Мультфильм озвучивали К. Румянова, О. Табаков, Р. Быков, В. Невинный, Р. Суховерко, А. Карапетян, М. Лобанов, Б. Рунге, А. Берзиньши.

современного кинематографа все реже и реже дает повод применять их: речь идет о благородстве тона и духовном целомудрии. «Кинопесни» Б. Чайковского не предназначены для эстрады, хотя могли бы украсить любую достойную сцену. Они, при всей своей яркости и эксклюзивной инструментовке, звучат как бы *изнутри*, усиливая упомянутое ранее свойство большого кинематографа – дарить человеку внутреннюю тишину, свет, уединение (фото 11).



Фото 11. Кадр из мультфильма «Лоскутик и Облако» Р. Страутмане по сказке С. Прокофьевой © Т/о "Экран" / Frame from the cartoon "The Patchwork and the Cloud" by R. Strautmene based on the fairy tale by S. Prokofieva

ФИЛЬМ – КАК МУЗЫКА...

Сейчас мало кому известно, что в течение нескольких десятилетий Борис Чайковский активно изучал оптику и на различных узкоплёночных (8 и 16 мм) аппаратах, собственноручно усовершенствованных им, отснял сотни метров киноплёнки³⁴. К современному «домашнему видео» эти опыты отношения не имеют. Неизвестно, занимался ли Чайковский киномонтажом, но учитывая, что в его квартире на Студенческой улице была настоящая мастерская (токарная, фрезеровочная, плотницкая, проявочная и т. д., с профессиональными станками и оборудованием, которыми он великолепно владел), вполне можно предположить и обустройство монтажного аппарата. Во всяком случае он часто говорил о киномонтаже, находя много общего в музыкальном и кинематографическом конструировании. В 1994 году, незадолго до смерти, Борис Александрович подарил мне маленькую и, судя по всему, «выдавшую виды», оптически усовершенствованную им кинокамеру «Волна». С трудом тогда удалось найти плёнку и мастерскую для проявки, но показать учителю отснятые на «шипешем» аппаратуре уголки Сретенских переулков и подмосковного Томилино и другие дорогие для него места, я не успел.

Список режиссеров, с которыми сотрудничал Борис Чайковский, приводившийся ранее, и строгая сюжетная избирательность свидетельствуют о том, что композитор искал в кинематографе прежде всего *созвучия*, а не громкого прокатного успеха и т. п. Со многими известными кинодеятелями (режиссерами, актёрами, операторами) Чайковский был в дружеских отношениях,

34 Все эти богатства, скрывающие кинозгляд самого Б. Чайковского, еще предстоит оцифровать и систематизировать. Это тем более интересно, что Чайковский иногда снимал и в процессе своей работы в кино. Небольшой фрагмент съемки, сделанной Чайковским в Крыму, использует в своем фильме о композиторе Юлий Файт.

но не со всеми работал на съемочной площадке, а часто, как уже указывалось, отказывался от серьезных предложений. В справочно-энциклопедической литературе, и даже некоторых журналах, именующих себя «научно рецензируемыми изданиями», можно встретить упорно повторяемую ошибку: Борис Чайковский называется автором музыки к фильму Эраста Гарина «Обыкновенное чудо» (1964). Борис Александрович был хорошо знаком с Э. Гариным, Н. Эрдманом и М. Вольпиным, часто работавшими в одной команде, а Эрдмана ценил особенно высоко как драматурга. Познакомил их старший брат композитора – Владимир Александрович Чайковский³⁵, который вместе с Л. Рапопортом и сочинил музыку к первой экранизации пьесы Шварца. Владимир Чайковский некоторое время руководил музыкальным отделом московского Театра-студии киноактера, где в 1956 г. был поставлен спектакль Гарина, позже легший в основу экранизации³⁶.

В поденных записях, которые я вел в 1990-е гг., обнаружилось несколько зафиксированных со слов Б. А. Чайковского мыслей, прямо или косвенно относящихся к работе композитора в кино. Это если и не дословно-стенографические цитаты, то размышления, точно передающие содержание мыслей и интонацию Чайковского. Привожу их по пункту не потому, что они представляют систематизированный свод обязательных правил, а, как говорил Борис Александрович, «для простоты и ясности». Уроки музыкального «киноведения», преподанные своим ученикам Чайковским, сделали некоторых из них весьма требовательными к участию в кинопроцессе.

1. Хорошо работать с режиссерами, которые очень экономно расходуют пленку, то есть максимально точно знают – что они снимают... Такой режиссер и монтаж не превратит в сеанс бесконечной кройки и шитья. <...> Но бывают случаи, когда по тем или иным причинам сценарий во время съемки взрывается, когда необходима режиссерская импровизация. В этих случаях надо подставлять плечо и не дрожать над каждой написанной нотой. Но если режиссер без предупреждения искажает смысл согласованного вместе решения, это плохо.
2. Опыт учит, что многие из тех, кто связан с работой в кино, с годами творчески выветриваются: правда подменяется шаблоном, мысль – мозглячеством, юмор – пошлостью. Кинематографическая и театральная богема – худшие из всех возможных. Такой развязности больше нет нигде. Сторонитесь...
3. Есть великие режиссеры, снимающие всю жизнь один фильм (Куросава), а есть такие, кто кардинально меняется в каждой работе (Бунюэль). Важен результат.
4. Цените режиссеров, умеющих слышать и видеть молчание, тишину, но не пустоту.
5. Не надо расцвечивать кадры музыкальными картинками, в киномузыке не должно быть фотографичности.

35 Чайковский Владимир Александрович (1917–1997) – пианист, музыкально-общественный деятель. Ученик Г. Г. Нейгауза. Директор МАМТ им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

36 Два номера для музыки к пьесе Шварца «по приказу отца и за гонорар в 25 рублей» написал юный Александр Чайковский и после одобрения Гарина эти музыкальные композиции вошли в фильм, но в титрах об этом не упомянуто.

6. Необходима стилевая чистота и индивидуальная ответственность: в фильме предпочтительна композиторская моногамия.
7. Настоящий фильм должен принадлежать как самостоятельное явление искусства *одному* человеку. И чем сильнее привходящий элемент (литературный первоисточник, чужой сценарий, феноменальные диалоги или гениальная музыка), тем больше должна проявляться одинокая саможизнь творца – кинорежиссера. *Никаких профсоюзов...*

Вдова композитора (Я. И. Мошинская-Чайковская), вспоминала о том, как складывался его творческий процесс: «У Бориса не было строгого расписания. Иногда он писал молниеносно быстро, а бывало и наоборот. Довольно часто трудился параллельно над несколькими произведениями, не закликаясь на чем-то одном. При этом он не раз говорил, *что с киномузыкой так нельзя...*» Возникает резонный вопрос: почему композитор исключал возможность одновременной работы над разными кинокартинами? Судя по всему, Чайковскому требовалась особая концентрация на замысле одного режиссера. Раскрыть этот замысел, ни в чем не изменив в себе, – кредо композитора. Трудно сказать, согласился бы Борис Чайковский с максимальной Ж.-М. Г. Леклезие: «Музыка – вот что, быть может, останется, когда все, что называлось кино, окажется позабытым» [21, с. 145]. Сам он, суммируя впечатления целой жизни, вспоминал: «В начале 30-х годов я с родителями часто бывал на самых разных киносеансах. Но мой первый самостоятельный поход в кино, зимой 1938 года, был связан исключительно с музыкой. Мама очень хотела, чтобы я услышал Прокофьева в “Алекサンドре Невском” Эйзенштейна и дала мне денег на билет. Впечатление незабываемое. Уже лет десять я не хожу в кино, как, впрочем, и в драматический театр, где сейчас много крика и мало естественного звука и тишины – и опять же *из-за музыки*. Несмолкаемый аккомпанемент: вот здесь выжимаем слезинку, а здесь изображаем бодрость или усиливаем страх и прочая оформительская чепуха – это унижительно и для музыки, и для кинематографа».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бергман И. Шепоты и крики моей жизни. М.: Издательство АСТ, 2018. – 352 с.
2. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Л.: Красный матрос, 1989. – 118 с.
3. Брессон Р. Брессон о Брессоне. Интервью разных лет (1943–1983), собранные Милен Брессон. М.: Rosebud Publishing, 2017. – 336 с.
4. Брессон Р. Заметки о кинематографе / Пер. с фр. М. Одэль. М.: Роузбад Интерэктив, 2017. – 100 с.
5. Мальро А. Голоса Тишины. СПб.: Алетейя, 2021. – 494 с.
6. Ромм М. Беседы о кино и кинорежиссуре. М.: Академический проект, 2019. – 475 с.
7. Данелия Г. Безбилетный пассажир. М.: Эксмо, 2018. – 480 с.
8. Куросава А. Жабий жир. Что-то вроде автобиографии. М.: Rosebud Publishing, 2020. – 352 с.
9. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2022. – 560 с.
10. Бергман И. Рабочие тетради 1955–1975. СПб.: Искусство кино; Подписные издания, 2019. – 496 с.
11. Якобсон Р. Конец кино? // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. – 497 с.

12. Мравинский Е. Записки на память: Дневники. 1918–1987 / Сост., публ. и вступ. ст. А. М. Вавилиной-Мравинской. СПб.: Искусство-СПб., 2004. – 656 с.
13. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2012. – 392 с.
14. Набоков В. Стихи. Ann Arbor, 1979. – 333 p.
15. Кронин П. Вернер Херцог. Путеводитель растерянных. Беседы с Полом Кронином. М.: Rosebud Publishing, 2019. – 640 с.
16. Тынянов Ю. Кино – слово – музыка // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. – 497 с.
17. Кичин В. Кино и варенье. Александр Митта снимает фильм и выпускает книгу // Российская газета. 2011. 14 октября. URL: <https://rg.ru/2011/10/13/metta-poln.html> (Дата обращения 17.01.2022).
18. Хандке П. Второй меч. М.: Эксмо, 2021. – 192 с.
19. Сарнов Б. Добрый человек из Сезуана и добрый доктор Айболит // Искусство кино. 1967. №3. С. 18–22.
20. Митта А. Энергия выдумки // Искусство кино. 1967. №3. С. 23–27.
21. Леклезю Ж.-М. Г. Смотреть кино. М.: Текст, 2012. – 173 с.

REFERENCES

1. Bergman I. *Shepoty i krika moej zhizni* [Cries and Whispers]. Moscow: AST Publishers, 2018. 352 p.
2. Tarkovsky A. *Lekcii po kinorezhissure* [Lectures on film-making]. Leningrad: Krasnyi matros, 1989. 118 p.
3. Bresson R. Bressone. *Interv'yu raznyh let (1943–1983)* [Bresson on Bresson: Interviews, 1943–1983]. Moscow: Rosebud Publishing, 2017. 336 p.
4. Bresson R. *Zametki o kinematografe* [Notes on Cinematography]. Moscow: Rosebud Interactive, 2017. 100 p.
5. Malraux A. *Golosa Tishiny* [The Voices of Silence]. Saint Petersburg: Aleteya, 2021. 494 p.
6. Romm M. *Besedy o kino i kinorezhissure* [Conversations on cinematography and film-making]. Moscow: Akademicheskij proekt, 2019. 475 p.
7. Danelia G. *Bezbiletnyj passazhir* [A Stowaway]. Moscow: Eksmo, 2018. 480 p.
8. Kurosawa A. *Zhabij zhir. Chto-to vrode avtobiografii* [A toad's fat. Something Like an Autobiography]. Moscow: Rosebud Publishing, 2020. 352 p.
9. Deleuze G. *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press, 2022. 560 p.
10. Bergman I. *Rabochie tetradi 1955–1975* [Workbooks 1955–1975]. Saint Petersburg: Iskustvo kino; Podpisnye izdaniya, 2019. 496 p.
11. Yakobson R. *Konec kino? // Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h godov* [The decline of cinema? In: Cinema Poetics. Theoretical works of 1920s]. Moscow: Akademicheskij proekt; Alma Mater, 2016. 497 p.
12. Mravinsky Y. *Zapiski na pamyat: Dnevniki. 1918–1987* [Memoire sketches: Diaries. 1918–1987], compiled and published by A. M. Vavilina-Mravinskaja. Saint Petersburg: Iskustvo-SPB, 2004. 656 p.
13. Arnhejm R. *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and Visual Perception]. Moscow: Arhitektura-S, 2012. 392 p.
14. Nabokov V. *Stihi* [Poems]. Ann Arbor, 1979. 333 p.
15. Cronin P. *Verner Hercog. Putevoditel' rasteryannyh. Besedy s Polom Kroninom* [Werner Herzog. Guide for the Perplexed. Conversations with Paul Cronin]. Moscow: Rosebud Publishing, 2019. 640 p.
16. Tyunyanov Y. *Kino – slovo – muzyka* [Cinema – word – music] In: *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h godov* [Cinema Poetics. Theoretical works of 1920s]. Moscow: Akademicheskij proekt; Alma Mater, 2016. 497 p.
17. Kichin V. *Kino i varen'e. Aleksandr Mitta snimaet fil'm i vypuskaet knigu* [Cinema and jam. Alexander Mitta is making the film and releasing the book]. Available from: *Rossijskaja gazeta*. 2011. 14 October. URL: <https://rg.ru/2011/10/13/metta-poln.html> [Accessed 17th January 2022].
18. Handke P. *Vtoroj mech* [The second sword]. Moscow: Eksmo, 2021. 192 p.
19. Sarnov B. *Dobryj chelovek iz Sezuana i dobryj doktor Ajbolit* [The Good Man of Setzuan and Dear old Doctor Powderpill]. *Iskusstvo kino*, 1967, no. 3, pp. 18–22.
20. Mitta A. *Energiya vydumki* [The Energy of Invention]. *Iskusstvo kino*, 1967, no. 3, pp. 23–27.
21. Le Clézio J.-M. G. *Smotret' kino* [Ballaciner]. Moscow: Tekst, 2012. 173 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абдоков Юрий Борисович – кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, художественный руководитель Международной творческой мастерской “Terra Musica”, председатель Художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского».

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9033-3279

ABOUT THE AUTHOR

Yuri B. Abdokov – PhD in Art Studies, Professor of the Orchestration Department of the Scientific and Composer Faculty at the Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Artistic Director of International Creative Laboratory “Terra Musica”, Chairman of the Arts Council of the Society to promote study and conservation of Boris Tchaikovsky artistic heritage “The Boris Tchaikovsky Society”.

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9033-3279

Статья поступила в редакцию: 16.02.2022

Отредактирована: 25.04.2022

Принята к публикации: 29.04.2022

Received: 16.02.2022

Revised: 25.04.2022

Accepted: 29.04.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Абдоков Ю. Б. Киномузыка Бориса Чайковского: «тембровая оптика» и «визуальная акустика» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 104–139.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-104-139

FOR CITATION

Abdokov Y. B. The film music by Boris Tchaikovsky: “Timbral optics” and “Visual acoustics”. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 2, pp. 104–139.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-104-139