

## Наталья Геннадьевна Кононенко

Государственный институт искусствознания,  
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

Researcher ID: AAS-7697-2021

ORCID: 0000-0003-2060-2917

e-mail: tintinnio@yandex.ru

### *Для цитирования*

Кононенко Н.Г. О феномене киномузыки Сергея Курехина: от механики к аффекту // Наука телевидения. 2021. 17 (4). С. 143–172. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-143-172>

## О феномене киномузыки Сергея Курехина: *от механики к аффекту*

**Аннотация.** Статья посвящена музыканту-концептуалисту эпохи перестройки С. Курехину и его опытам работы в сфере киномузыки. Два фильма — «Замок» (1994) А. Балабанова и «Три сестры» (1994) С. Соловьева — анализируются в тексте как показательные ситуации участия музыки в структурировании кинематографической формы. Именно музыкальной концепцией картины обусловлены особенности драматургической конструкции фильма «Замок». Она сочетает жанровую модель оперы-балета с композиционной схемой момент-формы — принципом свободного чередования самодостаточных структур, изобретенным К. Штокхаузенем. Образ музыкальной шкатулки — визуального лейтмотива, озвучиваемого «механической» музыкой С. Курехина, — становится в фильме абсурдистской метафорой общественного устройства.

В картине же «Три сестры» музыкальность кинематографической структуры проистекает из свойственной чеховскому первоисточнику связи художественного пространства с природным универсумом и внутренней интонационности словесной формы. Данным особенностям пьесы в фильме отвечают наполнение внутрикадрового пространства визуальной атрибутикой стихий (снег, туман, осенние листья), соотносимой с закадровыми звучаниями (звуки капающей воды, ветра, птиц),

а также акустическая ауратизация пространства. Звуковой текст фильма демонстрирует работу с романтическими интонационными клише, инкрустируемыми в поток индивидуальной композиторской стилистики. Автор статьи показывает, как поиски С. Курехина, связанные с решением кинематографических задач, превосхищают культурный дискурс метамодерна задолго до реализации последнего в качестве культурного тренда в 2010-е гг. Так, композиторские приемы преобразования барочных выразительных фигур (элементов орнаментики и интонаций *lamento*) в формулы репетитивности, а также нарочито упрощение интонационного развития и синтаксиса музыкальных тем интерпретируются в тексте как поиски нового художественного аффекта в смысловом диапазоне от «новой простоты» до метамодернистской постиронии.

**Ключевые слова:** Курехин, музыка, кино, Балабанов, Соловьев, музыкальный аффект, постирония, метамодернизм

UDC 78 + 791.43

Received 07.07.2021, revised 24.12.2021, accepted 29.12.2021

**Natalia G. Kononenko**

State Institute for Art Studies,  
Kozitsky, 5, 125009, Moscow, Russia  
Researcher ID: AAS-7697-2021  
ORCID: 0000-0003-2060-2917  
e-mail: tintinnio@yandex.ru

*For citation*

Kononenko N.G. On Sergey Kuryokhin's Film Music: from Mechanics to Affect. *The Art and Science of Television*. 2021. 17 (4), pp. 143-172. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-143-172>

## On Sergey Kuryokhin's Film Music: from Mechanics to Affect

**Abstract.** The article is devoted to the Perestroika conceptual musician Sergey Kuryokhin and his experiments in the field of film music. Two films—*The Castle* (1994) by Aleksei Balabanov and *Three Sisters* (1994) by Sergei Solovoyov—are analyzed as exemplary situations with music participating in the structuring of a cinematic form. The peculiarities of the dramatic construction of *The Castle* are largely determined by the film's musical concept. It combines the genre model of opera ballet with a compositional scheme of the moment-form—a principle of free sequence of self-sufficient

structures, invented by Karlheinz Stockhausen. The image of a music box—a visual leitmotif voiced by Kuryokhin's "mechanical" music—becomes an absurdist metaphor of the social order demonstrated in the film.

In *Three Sisters*, on the other hand, the musicality of the cinematic structure stems from the connection, characteristic of Chekhov's primary source, of artistic space with the natural universe and the inner intonation of the verbal form. This feature of the original play is answered in the film by filling the diegetic space with visual attributes of the elements (snow, fog, autumn leaves) correlated with the off-screen sounds (dripping water, wind, birds), as well as acoustic auratization of space. The sound text in *Three Sisters* demonstrates the work with romantic intonation clichés inlaid into the flow of the composer's individual style.

The author of the article shows how Kuryokhin's searches in the field of film music had anticipated the cultural discourse of the metamodern long before it became a cultural trend in the 2010s. For instance, his methods of transforming baroque expressive figures (ornamentation elements and lamento intonations) into repetitive formulas, as well as deliberate simplification of the intonational development and the musical syntax are interpreted in the text as a search for a new artistic affect in the semantic range from New Simplicity to metamodern post-irony.

**Keywords:** Kuryokhin, music, cinema, Balabanov, Solovyov, affect, post-irony, metamodernism

## ВВЕДЕНИЕ

Фигура Сергея Курехина — композитора-концептуалиста, исполнителя, дирижера, сценариста, создателя ряда скандально известных «Поп-механик», — сегодня становится объектом рефлексии не только в рамках посвященных музыканту мемуарно-монографических работ (А. Кушнир [1], А. Кан [2]), а также летописаний позднесоветской андеграундной культуры (Дж. Стингрей [3], [4]), но и в контексте искусствоведческих обращений к знаковым явлениям кинематографа эпохи перестройки. В последнем случае звукотворчество композитора<sup>1</sup>, как правило, рассматривается как прямое воплощение постмодернистской парадигмы, традиционно подразумевающей свободу от бытийных супероснований и игровой тип выстраивания художественного про-

---

<sup>1</sup> С. Курехиным написана музыка к двадцати с лишним российским фильмам, снятым с 1987 по 1996 гг.

странства. В качестве аргумента подобного видения выступает, в частности, применяемый Курехиным семиотический подход к озвучиванию визуального ряда посредством работы с жанровой структурой музыки: Л. Березовчук говорит о «тотальной семиотизации» звучаний в фильмах с участием музыканта, где «жанровые клише становятся эквивалентами понятий» [5, с. 140]. С другой стороны, акцентируется «горизонтальный», дискретно-игровой тип звукового мышления композитора: Ю. Михеева отмечает в импровизационной технологии Курехина признаки «высвобождения от давления “серьеза”», свойственного экзистенциально ориентированному академическому искусству [6, с. 136]. Исследователи осмысливают данную стратегию работы с материалом как поверхностно-интеллектуалистскую музыкальную технологию, предназначенную для трансляции политизированной картины мира. Постмодернистская модель прочитывается в социально ориентированных картинах — лубочно-гротесковом «Оно» (С. Овчаров, 1989), экспериментальных фильмах «Два капитана 2» (С. Дебижев, 1992), «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» (М. Пежемский, 1990) и подтверждается многочисленными словесными апелляциями самого композитора к постмодернистской теории. «Информационный поток достиг такого уровня, что не быть постмодернистом практически невозможно», — так в своем программном тексте «Морфология популярной механики» Курехин откликается на тему «травматического» опыта эпохи информационного бума [7]. Нам же представляется важным обратить внимание на некоторые черты творчества музыканта, не укладывающиеся в рамки постмодернистского дискурса, и напротив, адресующиеся новому типу мировидения, обозначенному сегодня как метамодерн.

В качестве парадигмы общекультурного значения, приходящей на смену постмодерну<sup>2</sup>, метамодерн впервые декларируется в 2010 году в работе Р. ван ден Аккера и Т. Вермюлена «Заметки о метамодернизме» [9]. Авторы видят суть нового «эвристического» концепта в фиксации принципа перманентного колебательного движения — «осцилляции»<sup>3</sup> между модернистским энтузиазмом и постмодернистской иронией [10, с. 36]. По мнению исследователей, подобная смысловая амбивалентность обнаруживает себя на всех уровнях современной культуры

<sup>2</sup> Критический анализ разных вариантов постпостмодернизма содержится в исследовании А. Павлова [8].

<sup>3</sup> Осцилляция — в физике — процесс периодического изменения состояния системы около точки равновесия, предполагающий превращение энергии из одной формы в другую и обратно, изучается теорией колебаний и волн.

от глобального художественного универсума до отдельного артефакта. Не случайно спустя десятилетие приверженцы новой парадигмы А. Ясон и С. Йозефсон провозглашают принцип «социальной онтологии процесса» как основу интерпретации постоянно меняющейся природы общества и культуры, наделяя метамодерн статусом всеобъемлющей системы гуманитарных наук, «способной проследить развертывание деэссенциализированных фундаментальных категорий во всей их сложности» [1, с. IX].

Намечая в 2017 г. один из магистральных дискурсов новой парадигмы, Э. Гиббонс говорит об «аффективном повороте», противопоставляя концепции «исчезновения аффекта» Ф. Джеймисона новую «аффективную модальность» современной культуры. При этом описанное знаменитым теоретиком постмодернизма «свободно парящее» состояние эйфории [12, с. 107] переосмысливается исследователем как «доличностная, незначимая, несубъективная интенсивность аффекта» [13, с. 222]. Одним из проявлений смысловой амбивалентности метамодернизма становится *постирония*<sup>4</sup> — метод репрезентации явлений, наследующий постмодернистскому ироническому дискурсу, однако совмещающий иронию с искренностью. Л. Константину разделяет постиронию содержания (апеллирующую к идеологическим конструктам) и постиронию формы (работающую со стилями, жанрами и способами презентации) [15, с. 232; см. также 16].

Музыкальная деятельность С. Курехина в рамках позднесоветского культурного пространства, на наш взгляд, парадоксальным образом оказывается уже в 1990-е годы провозвестником перечисленных метамодернистских дискурсов «возрождаемого аффекта» и «постиронии». При этом творческая биография музыканта демонстрирует оба вектора реализации постиронического мировосприятия — концептуальный и языковой. Отметив особую яркость деятельности композитора как культурного идеолога, мы сосредоточимся на втором аспекте, связанном с эстетикой и выразительными особенностями создаваемой музыкантом арт-продукции.

Специфику метамодернистской художественной рефлексии в ее российском варианте составляет опора на мощный языковой код, порожденный соцреализмом и самой советской действительностью. По наблюдению Н. Хрущевой, подробно отрефлексиовавшей фе-

---

<sup>4</sup> Термин «постирония» утвердился в современном академическом пространстве в связи с работой немецкого нарратолога Л. Хоффмана «Постирония: Документальная литература Дэвида Фостера Уоллеса и Дэйва Эггерса» (2016), анализирующей эссеистику американских писателей с точки зрения выражения в ней чувства усталости от постмодернистской иронии [14].

номен музыкальной постсовременности в книге «Метамодерн в музыке и вокруг нее» (2020), «возникает ощущение, что музыкальный метамодерн зародился именно в Советском Союзе — в направлении «новая простота», где уже были заявлены важнейшие его свойства: *постирония, возвращение аффекта, преодоление постмодернизма*. Парадоксальным образом «отставание» советской музыкальной культуры от западноевропейской и американской в рамках постмодернизма (и второго авангарда) обернулось «опережением» ее с точки зрения метамодерна» [17, с. 149] [курсив наш. — Н.К].

В качестве одного из характерных знаков новой парадигмы в культурном пространстве возникает фигура *трикстера*. Данное понятие, использованное К. Г. Юнгом для обозначения одного из архетипов коллективного бессознательного [18], сегодня актуализируется в образе персонажа-ниспровергателя традиций в социальной сфере Интернет-коммуникации. Как мифологический архетип, трикстер маркирует в культурном пространстве ситуацию разбалансирования и потери целостности и приобретает функцию механизма, формирующего новую картину мира<sup>5</sup>.

Герой настоящего текста — культурный трикстер эпохи перестройки, вполне осознающий свою миссию. Для Курехина-музыканта проблемы языка искусства не существуют вне идеи общей культурной переходности. В 1990-е годы поглощенность композитора темой смены цивилизационных вех радикальна: «У меня такое ощущение, что Титаны поднялись на борьбу с Богами» [19, с. 37]. «Должна появиться какая-то другая цивилизация, на принципиально других основах, нежели та, что существовала все последнее время. Столпы нашей цивилизации, Шекспир, Данте, Гомер, уйдут как точки отсчета. Приходит другая цивилизация, которая назовет другие имена и будет базироваться на них» [19, с. 33].

Выдвигаемый и реализуемый музыкантом принцип поп-механики — полижанрового (и поливидового) представления, соединяющего музыку, балет, цирк, театр, живопись, декоративное искусство, — становится воплощением новой сверхрадикальной эстетики. Стилиевой микст джаза, рока, классики и авангарда роднит курехинские перформансы с заокеанскими бриколажами Фрэнка Заппы<sup>6</sup>, а эксцентрика взаимодействия с публикой — с феерическими шоу La Fura dels Baus. Не случайно композиторы-авангардисты откликаются

<sup>5</sup> Н. Хрущева рассуждает о феноменах русского юродства и трикстерства, актуализирующихся в рамках культуры метамодерна [17, с. 147–174].

<sup>6</sup> Фрэнк Заппа (1940–1993) — американский композитор, мультиинструменталист, руководитель

на курехинский эксперимент, прочитывая в нем постмодерновую идею оперирования музыкальной формой на сверхуровне культурного пространства<sup>7</sup>. При этом в качестве альтернативы «сложному» тексту, пронизанному внутренними смысловыми связями, композитор выдвигает в своем проекте стратегию соединения разнородных элементов без их структурно-семантического сопряжения. Такой подход, очевидно, отчасти обуславливается музыкально-стилистической разнородностью совмещаемых пластов — джаза, рока, классики и фольклора. «В “Поп-механике” мое дело — вносить в одно элементы другого. Это — чистая форма собственного представления, собственного мышления. Глубинной, морфологической связи между различными музыкальными культурами нет, но они уживаются, сосуществуют. Возникает в результате взаимодействия новая морфология» [7], — говорит музыкант в тексте «Морфология популярной механики». Чрезвычайно важным при этом становится уровень обобщенности стилистических адресатов и их статусов в иерархической системе культуры: «Мне не важно, что будет петь фольклорный ансамбль, значение имеет лишь четко выраженный символ, знак. (...) Не важно, русский это фольклор или тибетский, важно лишь создать само ощущение фольклора». «Нет разницы между высоким и низким, потому что это — совмещенные в едином временном пространстве разные участки эволюции». «Нет особой разницы между умением играть и неумением играть, и то, и другое — органично» [7].

Переход к подобной «простоте» мышления, видимо, обуславливается подсознательным противостоянием композитора-концептуалиста информационной и интеллектуальной избыточности собственного творческого процесса, — с этого и начинается, на наш взгляд, творческое расхождение музыканта с постмодернистской эстетикой. Пренебрегая в Поп-механике семантической и стилевой органикой, Курехин возводит в основной принцип композиции кинетику безостановочного движения. Такой подход к организации перформанса делает его метафорой стихийного культурного потока, а сам кинетизм — неким новым эмоциональным знаком, *аффектом*.

На музыкально-технологическом уровне данная интенция воплощается в репетитивности как основном принципе организации

---

группы “The Mothers of Invention”. Известен как экспериментатор в сфере смешения стилей, жанров и видов музыкального искусства — в своих композициях объединял рок, джаз, академическую и конкретную музыку.

<sup>7</sup> У А. Шнитке, например, в одном из интервью 1990 г. находим: «Элементы взаимодействия самых различных музыкальных пластов (...) появились в работах ленинградца Сергея Курехина. Это нечто, где контактируют музыка и совершенно иной уровень сознания. Мне кажется, здесь можно ждать много неожиданного и интересного» [20].

звуковых структур, который представляет собой разновидность минималистской техники музыкальной композиции<sup>8</sup>. Импровизация как основа творческого процесса определяет уникальность творческого акта исполнения такой музыки и в силу отсутствия нотной фиксации становится препятствием к ее неавторским воспроизведениям и исследовательским интерпретациям<sup>9</sup>. В случае С. Курехина кино становится формой творчества, обеспечивающей фиксацию музыкального текста и возможность интерпретации последнего через аудиовизуальные взаимодействия.

Кинематограф для музыканта становится одной из областей, где он сознательно «регулирует» протекающие в музыкальной культуре процессы, что определяет участие композитора в оригинальных проектах, где музыка изначально мыслится как ключевой фактор организации художественного пространства.

Две кинематографические ситуации, которые мы рассмотрим, демонстрируют разные варианты включения композитора в поиски экранной формы.

### **«ЗАМОК». МУЗЫКАЛЬНАЯ МЕХАНИКА**

В фильме А. Балабанова «Замок» (1994) курехинская музыкальная механика стилей неожиданно, в духе абсурда, преобразуется в свое буквальное означаемое — механическую музыку, выполняющую роль метафоры общественного устройства. Следуя позднесоветскому канону восприятия кафкианского мира, режиссер трактует сюжет в абсурдистском ключе. Как замечает С. Добротворский, «очевидно, что

---

<sup>8</sup> Курехинский принцип буквального повтора мелодических структур представляет собой разновидность репетитивной техники музыкальной композиции, используемой музыкантами-минималистами. Прием многократного точного или слегка измененного повторения был заявлен Дж. Кейджем в качестве манифеста и воплощен на его же материале в «Лекции о ничто», прочитанной музыкантом в Нью-Йорке в 1949 г. Как метод музыкальной композиции, основанный на организации статичной музыкальной формы циклами повторений коротких функционально равноправных построений (patterns), сформировался в 1960-е в творчестве американцев Ла Монте Янга, Терри Райли, Стива Райха и Филиппа Гласса (первым сочинением, последовательно созданным репетитивным методом, считается «In C» Т. Райли). См.: [21].

<sup>9</sup> О музыкальном минимализме как целостной сфере музыкального производства, подразумевающей «ненасильственную модель авторства», в которой приоритет отдается процессу музыкального сотворчества, записываемому на магнитную ленту, в противоположность созданию авторитарного документа (партитуры) для передачи другим исполнителям, см. статью П. Никлсона «Транскрипция, запись и авторитаризм в “классическом” минимализме» [22].

для тридцатипятилетнего режиссера, чье поколение возглашало на ночных кухнях людоедский лозунг “Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью!”, творчество писателя (квалифицируемое в мировой практике по самым разнообразным эстетическим позициям) раз и навсегда связалось с абсурдизмом. Абсурдизм же был для нас явлением по преимуществу общественным. Оттого и полные экзистенциальной тоски черные кафкианские притчи мы переадресовывали миру в узко взятом ракурсе социального устройства, в категориях личности и системы, принуждения и свободы» [23, с. 170].

Вероятно, исходя из того, что невербальный, не выраженный словесно запрет действует сильнее, чем вербализованный, авторы фильма наделяют гипнотической силой действие бессловесного инструмента — музыкальной шкатулки<sup>10</sup>. Навязчивость этого предмета не сравнима в фильме ни с каким другим: изображение разнообразных механических звуковых агрегатов появляется в картине по меньшей мере пятнадцать раз. В ней выстраивается система шкатулок разного масштаба. Сама деревня предстает неким механизмом, подобным барочной модели Вселенной<sup>11</sup>, в котором характерное полицентрическое движение небесных тел, однако, происходит в соответствии с искаженным принципом — со смещенным целеполаганием. Человек становится здесь органическим продолжением, деталью механического устройства. Такой передаточной функцией наделяется Землемер (Николай Стоцкий), перемещающийся из одного пункта в другой (в общей сложности это происходит двенадцать раз). Малую шкатулку образует гостиница, по которой снуют мальчики, включающие музыкальные агрегаты в отдельных номерах постояльцев. Абсолютно все интерьеры содержат механические (в разной мере) инструменты, и во всех сценах есть звуковой компонент — звучание этих инструментов.

М. Дроздова, описывая реализуемый в картине эффект бюрократического гипноза, обращает внимание на действие «органических» механизмов: «аппарат [фонограф — Н.К.] формирует образ пространства, в котором клерки в сказочно накрахмаленных сюртуках выглядят его порхающими деталями, эдакими говорящими

<sup>10</sup> На гипнотическую роль механических инструментов в фильме обращают внимание В. Зусман, рассуждающий о важном для концептосферы картины «многосоставном (акустическом, вербальном, невербальном) концепте “музыка”» [24, с. 64–69] и А. Долин, сравнивающий музыкальный «механизм» фильма со средневековым *Danse macabre* [25].

<sup>11</sup> Отличительными особенностями коперниковской гелиоцентрической модели расширяющейся вселенной стали автономность движущихся тел и полицентричность небесных движений (см.: Горфункель А. Философия эпохи Возрождения: учебное пособие для философских факультетов и отделений университетов. М.: Высшая школа, 1980. С. 119–120).

пружинками и рычагами». И далее: «Одушевленные аппараты оказывают остроумной параллелью атрибутам шаманства. Их рычажки, каретки, свистки, шнуры и т. д. закликают действовать некие силы, которые, в свою очередь, приводят в движение другие проводки, желобки, рычаги, висючки; работает хитрая конструкция, где один магический предмет заряжает другой своей энергией. Кафкова система знаков трансформируется в систему “тотемов” и таким образом модернизируется» [26].

Ключевым «тотемом» в этой системе становится валик музыкальной шкатулки как носитель запрограммированной на нем информации и одновременно — символ механически потребляющего эту информацию человека. Новые оттенки кафкианского сюжета возникают в контексте темы цивилизации, наращивающей механизмы взаимодействия человека и медиа. Как замечает интерпретатор теории М. Маклюэна Д. Галкин, «медиатизация приводит к антропологической реверсии: приспособляясь к новым техно-органам, человек сам становится сервисным механизмом, обслуживающим воспроизводство и развитие технологической машины» [27].

Жанр балабановского фильма близок музыкальному. Через год после выхода картины С. Курехин делится творческими планами: «Я в последнее время некую балето-оперу [пишу], такого странного жанра вещь, не совсем традиционную. Там много разных невероятных придумок» [19, с. 32]. Замысел подобной жанровой гибридизации, думается, возник не без влияния предшествующей работы в кино. В фильме «Замок» практически каждая сцена снабжается либо закадровой музыкой, «задающей» темпоритм действия, либо содержит внутрикадровое музыкальное действие — пение, танец, игру на музыкальных инструментах (в основном механических). В картине со всей очевидностью интертекстуально присутствует модель оперы-балета — в наличии сольные вокальные и инструментальные номера, вокальные ансамбли, хоры, хореографические сцены.

В соответствии с абсурдистским принципом работы механизма «большой» шкатулки действие само по себе не имеет смысла, потому весьма уместен и алеаторический принцип выстраивания фабулы как череды бессмысленных перемещений Землемера между несколькими локусами деревни. Объекты проходов включают постоянный двор, дома Варнавы, Брунсвика, Старосты, Гостиницу, замок Валабене и школу. В этой коммуникативной схеме ключевой точкой оказывается постоянный двор, а собственно замок становится невидимым центром, который возникает лишь в видениях Землемера. Таким образом определяется

и музыкальная композиционная схема, близкая штокхаузеновской алеаторической момент-форме с характерным для нее принципом свободного чередования взаимозаменяемых блоков<sup>12</sup>. Мотив же многократного навязчивого сновидения Землемера, не имеющего в визуальном пространстве фильма объективно существующего прототипа, вводит в художественный мир интересубъективную составляющую, развивающуюся по своим законам и воплощающую некие попытки витального начала самоутвердиться в контексте подавляющей работы общественного механизма. Обозначенные свойства драматургии картины формируют в ней коллажный тип композиции и особый нелинейный тип художественного хроноса.

Внеличная механика событий реализуется в фильме в примечательном аудиовизуальном комплексе, который всякий раз сопутствует энергичным «проходам» Землемера между объектами деревни (а также его перемещениям в санной упряжке, карете). Сопровождающие эти «проходы» закадровые звучания имеют генетическую связь с барочным топосом *регулярного движения*, воспроизводящего идею многоуровневой организации коперниковской Вселенной<sup>13</sup>. Однако в данном случае к идее барочного вселенского круговращения приспосабливаются не только характерные мотивы-*motto*, основанные на пульсирующем и колебательном движениях, но и чужеродные для него «школьные» гаммы и арпеджио, исполняемые атрофированным тембром дешевого синтезатора, а также выразительные фигуры «высокого» стиля — назойливо повторяемые мотивы в духе барочной орнаментики (мордент у виолончелей) и утрированно скандируемые детским хором *плачевые* интонации. Будучи изъятыми из характерного для них контекста употребления и став элементами регулярного потока, «высокие» фигуры теряют свою выразительную силу и семантически переориентируются. Абсурдный интонационный сплав высокой культуры и школьных «прописей», подчиненный «дурной»

<sup>12</sup> Момент-форма (нем. — Momentform) — принцип организации музыкального произведения, основанный на свободном чередовании самодостаточных модулей-моментов. Изобретен и декларируется К. Штокхаузеном в 1960 г. в произведении «Контакты» (“Kontakte” для электроники). См. о новой форме музыкального мышления в тексте композитора «Момент-форма: новые отношения между временем исполнения, временем воздействия и моментом» [28].

<sup>13</sup> Музыка эпохи барокко отражает полицентричность движения тел коперниковской расширяющейся вселенной в многоплановой регулярности ритма, которая представляет собой равномерное распределение длительностей и акцентов на нескольких, пульсирующих одновременно масштабных уровнях (См.: Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. Санкт-Петербург: Лань, 2006. С. 51).

механике повторности, предназначается для иллюстрирования гипнотического действия некоего безличного механизма и становится интонационным ядром и пружиной музыкальной композиции картины.

Звукозрительная синхронизация в фильме репетитирующих мотивов с шагами Землемера по принципу миккимаусинга дополнительно подчеркивает примитивно-кинетический аспект музыкальной выразительности, наделяя персонаж чертами марионетки. Квази-барочная вселенная работает по своим смещенным законам. По мере раскручивания фабулы «проходы» и «проезды» по деревне погружаются в темноту, суггестия музыки и движение героя ускоряются, музыкальные мотивы варьируются и полифонизируются (в сумеречных и ночных проходах Землемера включаются дополнительные виолончельные педали) — механизм ускоряет свою работу.

Музыка как реальных, так и «органических» механизмов, возникающих во внутрикадровом пространстве фильма, интонационно связана с главной «механической» темой. При этом собственно предметы механической коммуникации (телефон, телеграф и проч.) становятся частью музыкального ансамбля.

Наиболее ярко абсурд подобной машинерии явлен в двух сценах допроса Землемера. Первый происходит на постоялом дворе. Второй — в совершенно неожиданно преображенном при помощи осветительных приборов доме Брунсвика — во время тайного посещения Землемером жены изготовителя музыкальных валиков. В допросе механические устройства воспроизводят и фиксируют информацию, музыка и коммуникация причудливо обмениваются функциями. Фонограф записывает ответы допрашиваемого, телеграф куда-то их отправляет, две печатные машинки фиксируют сказанное и одновременно являются частью музыкального ансамбля, поддерживаемого фисгармонией: «Так значит, Кламм уехал?» — спрашивает Землемер. «Конечно! Вы перестали караулить его, вот он и уехал!» — отвечает Секретарь.

Вокальный ансамбль сцены состоит из весьма разнообразных по строю мелодизированных реплик секретаря Мома (от распевного говорка до крика), ответных — Землемера и партии хора мальчиков, воспроизводящей вариант механических интонаций motto. Речь Землемера явно предполагает только утвердительные интонации (ответы), отчего его вопрос о степени важности должности Секретаря по деревне совершенно разрушает течение процедуры, после чего удар гонга запускает ее заново.

Гостиница и постоялый двор оснащены в фильме местами увеселений — небольшими сценами, где в запланированное время

происходит некое хореографическое действо. Состав исполнителей в балетных сценах четко делит топографию фильма на гендерно-возрастные зоны: женскую (постоялый двор), мужскую (гостиница) и детскую (школа). Балетная пластика фильма извлекает механическое начало из реалий зрелищной культуры. Так, мужской балет представляет собой соединение циркового представления (имитация медвежьего танца) и пародии на тренинги советского Центрального института труда 1920-х с характерными движениями, имитирующими работу шахтеров (удары молотка). «У!–А!». Музыка синхронизирована с двумя типами движений — сгибанием (механические мотивы) и переворачиванием (хроматические подъемы и спуски).

Женский вариант использует в качестве прототипа канкан. Механические мотивы здесь синхронизируются с кружением и характерными взмахами ног исполнительниц.

Детский балет и хор в сцене в школе тематически связан с темой motto — начинается с тех же механически чередующихся мотивов терции и кварты. В кадре присутствуют два исполнителя-инструменталиста — девушка играет на небольшом клавицитериуме<sup>14</sup> (звучит фисгармония), мужчина крутит ручку шарманки. Девочки отработывают у станка прыжки, мальчики поют. Звучит плачущая «юродивая» интонация: «А-а, а-а, а-а, а-а». Хроматические «зацикленные» интонации и принцип антифонного противопоставления партии солиста и хора пародийно воспроизводят формулу мужского Хора “In taberna quando sumus” («И вот мы в Таверне») из «Кармины Бураны» Карла Орфа — музыка в абсурдистском ключе комментирует допрос, учиняемый учителем присутствующим, и средневековый сюжет телесных наказаний.

Лирические моно-высказывания («арии») так же не теряют связи с механическим motto. Таково ангельское пение мальчика в сцене в доме Брунсвика — квази-романтическая мелодия широкого дыхания с опорой на звуки трезвучия с хроматизмами, включающая все те же раскачивающиеся мотивы, — снова сопровождается механическими ходами фисгармонии (в кадре мальчик вращает ручку шарманки). Та же тема звучит во время встречи Землемера с Эрлангером в гостинице (мальчик включает шарманку с часами).

В сцене в доме деревенского Старосты (Болот Бейшеналиев) бессмысленность словесного диалога подчеркивается включением его в качестве одной из партий в воспроизводимый тут же музыкальный опус. Мицци (Ирина Соколова) исполняет песню-стилизацию в духе

---

<sup>14</sup> Клавицитериум (ср.-лат. *clavicytherium* — «клавишная кифара») — музыкальный инструмент эпохи барокко, разновидность клавесина с вертикальным расположением корпуса и струн.

романтической вокальной миниатюры в простой двухчастной форме. Героиня располагается в непосредственной близости от ведущих диалог Землемера и Старосты — на кровати, где последний и возлежит, так что диспозиция в пространстве образует треугольник, отчего вся коммуникация в контексте музицирования воспринимается как некий абсурдистский терцет. Пение Мицци и разговор Землемера и Старосты связаны между собой и синтаксически-пунктуационно (смысловые цезуры совпадают). После окончания первой части Староста и Мицци читают письмо от Кламма, свидетельствующее о том, что Землемер принят на работу (в это время звучит вокзальное объявление). После нелепого опровержения информации, данной в письме, Староста подключается к музицированию (садится за инструмент), чем доводит абсурд ситуации до апофеоза. Репризу второй части песни, основанную на механических интонациях *motto*, Мицци, Староста и двое помощников Землемера поют квартетом под аккомпанемент клавицитериума (звучат клавесин и фисгармония).

Особая роль навязчивых сновидений Землемера подчеркивается резко контрастным характером их озвучивания с применением специфической фактуры гула, которая становится знаком трансформации сознания персонажа. Герой шесть раз на протяжении фильма видит один и тот же сон: мрачную глыбу средневекового замка с частью окружающего его природного ландшафта. Переход на интроспективную реальность при этом, как правило, маркируется наездом камеры на спящего героя, а выход из нее — изображением его пробуждения, происходящего обычно по вине незнакомых ему людей.

Как и сюжет «механизированного» прохода героя между различными локусами деревни, сновидение имеет в фильме свою драматургию становления. Впервые Землемер видит сон, только прибыв на место и уснув на полу на постоялом дворе. В комбинированном кадре объединены изображение серого замка (на заднем плане, сквозь метель), черные скалы и снежный сугроб (на переднем). В дальнейших вариантах, по мере того как механический морок местного быта будет сгущаться, контраст противопоставления исчезнет, и замок будет составлять вместе со скалами единый черный силуэт. Передний же план выполнит роль «экрана», транслирующего некие события, происходящие в сознании героя.

Так, сон в доме Брунсвика, последовавший за одурманивающим пением ангелоподобного мальчика, отмечается появлением на снегу светящегося овального пятна. В следующем сновидении после поллюции на постоялом дворе возникает звук сирены, а снег

замещается булькающей пеной. В сновидческом плане в сцене в школе пена становится водоворотом, в который вливается поток. В кульминационном видении в доме Варнавы, которое посещает Землемер после употребления снотворного зелья Ольги, герой видит весь ландшафт в темно-сером ночном свете. Из качающейся и пузырящейся пены поднимается огромная птица. На протяжении плана чудище дважды кричит человеческим голосом, происходят две подмены — настоящая птица заменяется на актера в костюме, после чего возвращается прежний вид птицы. И, наконец, в последнем сновидении героя, уже сменившего сущность и имя (ставшего Брунсвиком), пена заменяется выплескивающимся потоком волн, а замок снова отделяется от скал туманным слоем клубящегося снега.

Таким образом, развитие визуального сюжета приобретает циклический характер. Отделение замка от переднего плана снежной завесой, очевидно, символизирует меньшую степень включенности Землемера в механизированный ход событий в деревне. Дальнейшие же трансформации кристаллической фактуры снега в текучую — с разной степенью подвижности, — возникновение птицы и присоединение звуковых фактур сирены и крика отражают некие процессы пробуждения в подсознании героя витального начала, сопротивляющегося механизированному абсурду жизни наяву.

Интересно, что персонаж, ответственный по сюжету картины за произошедший между Землемером и Брунсвиком обмен именами и сущностями — таинственная супруга Брунсвика (Юлия Соболевская), — получает музыкальную характеристику, в которой два обозначенные начала объединяются: погоню Землемера за каретой сопровождает механистически назойливый наигрыш у виолончелей, звучащий на фоне рожкового органного пункта, — восточный колорит темы определяет ее медитативный характер и таким способом вступает в диалог со сценами сновидений Землемера.

Постоянная двойственность ощущений, которую испытывает Землемер, реализуется в рифме монтажного стыка «прохода» по деревне со сновидением. Такое соединение сцен становится двухполюсным ядром-рефреном, вбирающим в себя механистическое и витальное начала и пронизывающим всю композиционную структуру фильма. Однако и само уподобление драматургии картины музыкальной форме рондо выявляет окончательное главенство дурного морока механистической повторности в кафкианской реальности. Об этом же свидетельствует и финальный обмен именами и сущностями, совершаемый персонажами. Таков абсурдистский итог развития

музыкально-механического универсума, находящегося в непростом диалоге с эпохой барокко.

### «ТРИ СЕСТРЫ». ЛИРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

Работа с расхожими формулами музыкальной культуры продолжается в рамках создания саундтрека к фильму Сергея Соловьева «Три сестры» (1994).

Симптоматично, что музыка занимает центральное место в режиссерских поисках нового прочтения чеховского первоисточника. С. Соловьев ощущает в произведениях Чехова-драматурга внутреннюю музыкальную интонационность и структурность, а также особую роль в художественном пространстве пьесы природного универсума. Основой таких соощущений становится переживание «красоты» запечатляемого мгновения. Кинематографист замечает: «Делая и “Дядю Ваню” в Малом, и “Чайку” на Таганке, и “Три сестры” со своими студентами в реальном интерьере дворянского дома, единственное, чем я был по-настоящему озабочен, — это количеством обнаруженной и выраженной красоты на минуту времени и квадратный метр отпущенного судьбой пространства. Причем не важно, какой именно была эта красота, в чем она выражалась — в закатном ли свете, в стакане ли воды, вылитом в озеро, — но не красотой она быть не могла, в чеховских пьесах изначально не может быть уродливого» [29, с. 134].

Режиссер говорит о чеховских пьесах как о «едином выдающемся музыкально-природном построении, гениальном симфоническом цикле» [курсив наш. — Н.К.] [29, с. 131]. В такой художественной структуре смысловые уровни становятся взаимопроницаемыми, а коммуникативные функции выразительных рядов — словесно-понятийного, звукового и сценического, — смещаются. Целое драматической пьесы превращается в инструментальную «драматическую музыкальную партитуру», в которой слово теряет центральную смысловую роль: «по существу все это, все эти “сценки”, — инструментальные дуэты, терцеты, квартеты, квинтеты... В чеховской драматургии нет слов и “мыслей”, только инструментальные музыкальные темы: исполнять их как даже вокальные или оперные не очень верно и уж совсем топорно — “по действию”, как драматические. Хотя бы потому, что слово в “сценках” на самом деле почти ни малейшего значения не имеет. Глубинный, общий смысл не только не выражается через логику слов,

но проявляет себя и существует всегда лишь вне их — слова нужны как своеобразный шум, тональный или атональный напор, музыкальный звук определенной силы и мелодичности» [курсив мой — Н.К.] [29, с. 132].

Подобная метафорическая музыкализация драматической структуры пьесы сказывается в особом градусе эстетизации аудиовизуального ряда картины. Так, предметное наполнение кадра в фильме говорит о стремлении режиссера ввести в дом Прозоровых элементы природного универсума — об этом свидетельствуют медленно стелющийся туман, идущий снег, шуршащие под ногами героев осенние листья, капающая в комнатах вода.

По ходу действия фильма происходит перманентное колебание между внутрикадровым и закадровым типами введения звучаний, что провоцирует постоянное контекстуальное переосмысление их семантической функции в художественном пространстве фильма. Музыка постоянно балансирует между зонами слышимого и воображаемого — мотивированного фабулой и мыслительным процессом, — причем субъект последнего часто «осциллирует» между автором и персонажем. Звучания, обусловленные актом внутрикадрового музицирования, работают как иммерсивный эффект, сближающий внутренние миры зрителя и персонажа, закадровые — символизируют отстраненную рефлексию некой неопределенной инстанции.

Впрочем, границы между разными типами репрезентации проницаемы. Даже становясь частью диегезиса, звучание музыки нередко подчеркнuto не соответствует внутрикадровому пространству своими акустическими свойствами. Так, часто не совпадают видимый и слышимый составы звучащих инструментов (видим только солиста, а слышим ансамбль), видимая и слышимая конфигурации пространства. Акустические параметры сонорного ряда, в частности, используемый в большинстве случаев густой слой реверберации, отсылает к храмовой акустике. Таким способом, с одной стороны, выявляется смысловая амбивалентность музыкального компонента, с другой — подчеркивается его «идеализирующая» функция, что вкупе с использованием природных звуковых знаков (звуков воды, ветра, птиц) способствует неоромантическому эффекту разомкнутости художественного пространства фильма в сферу природного универсума.

«Эпиграф» (включающий титры) — аудиовизуальное ядро картины — представляет собой довольно примечательное построение, где в концентрированном виде явлена музыкальность аудиовизуальной структуры. Здесь на фабульном уровне вводятся мотивы *природы* и *детства*: в первых кадрах мы видим московский пейзаж Новодевичьего

монастыря — мальчика, играющего на флейте, трех сестер–девочек, произносящих считалку «На золотом крыльце сидели...», и огромное дерево (вертикальная панорама). Детство возникает в модальности воспоминания, что определяет и характер поисков нового аудиовизуального языка. Изображение смягчено «затуманивающим» края кадра (уводящим в нерезкость) фильтром, музыка дана с сильной реверберацией. Звучания представляют собой центральный элемент художественной структуры. Воспоминание о детстве музыкально в буквальном смысле — имеет вид «песни», которую исполняют (слышат?) персонажи: в первом кадре фильма Андрей-мальчик играет на флейте зачин, из которого прорастает романсовая тема струнных — появляясь в последующих кадрах уже в качестве взрослого персонажа (Михаил Крылов), герой продолжает играть тему на скрипке. Ему подпеваает жена Наташа (Мария Сурова). Звучание музыки сопровождает и сцены взрослой жизни героев.

Какую же музыку слышат и воспроизводят герои картины? Показательна изложенная режиссером история поисков музыкального решения фильма:

«Когда я делал “Три сестры”, то в черновой монтаж поставил много разных замечательных музыкальных фрагментов — из квартета Шостаковича, из Баха, из какого-то современного немецкого модерниста. Мне не хватало лишь маленького кусочка вальсика в сцене, где на святки приезжают ряженые. Найти что-либо подходящее никак не удавалось, и я попросил Сережу написать этот кусочек вальсика, дурацкого, циничного, вполне пригодного для его поп-механик. Сережа попросил показать ему картину целиком. Мы посмотрели ее вместе со всей уже подложенной мной музыкой. Посмотрев, он сказал:

— Я понимаю, что вы хотите в принципе от музыки в этом фильме. Дело не в вальсике. Музыку вы подобрали замечательную, но коллаж из нее ужасающе груб, даже топорен. Давайте я вам попробую сделать все то же, только приведенное к некоторому единству.

— Как то же? То же, что у Баха, у Шостаковича?

— Да, то же, только единое» [29, с. 184].

Формируя целостный звуковой ряд фильма, С. Курехин работает с расхожими музыкальными формулами, клише. К музыкальной интертекстуальности подталкивает не только уже сформированная визуальная материя фильма и режиссерский музыкально-стилистический набросок, но и обсуждаемые соавторами особенности чеховского первоисточника. Не случайно С. Соловьев интерпретирует музыкальную эстетику чеховских пьес в русле модернизма малеровского

толка: «Если задуматься над этой грандиозной симфонической поэмой из пяти классических пьес Чехова, то на память прежде всего приходит Малер. И если уж что-то “программное” пытаться во всем этом зачем-нибудь обнаруживать, что само по себе, наверное, все-таки враждебно музыкальным свертоникам эфирных магических структур этих сочинений, то все в них, начиная с “Чайки”, — это, в сущности, прощание человека, одной ногой уже стоящего за гранью бытия, с уходящей жизнью. Воспоминания об этой жизни в некий сверхдлительный (протяженностью в жизнь) предсмертный момент» [29, с. 132].

Употребляя такую музыкальную метафору, С. Соловьев очень точно попадает в современный фильму музыкальный академический тренд *постлюдийности*, реализующий метафорический принцип на уровне музыкального языка и архитектоники. Не случайно В. Сильвестров, сознательно культивирующий в своем творчестве «метафорический» стиль, давая ему в 1990 году характеристику, говорит о «конце музыки (...), в котором она может пребывать очень долго. Именно в зоне коды возможна гигантская жизнь»<sup>15</sup>. С. Соловьев весьма чутко улавливает в пространстве музыкальной культуры и исторический прототип музыкантского сознания, доводящего до предела работу с языковыми стереотипами — фигуру Густава Малера. Вспомним резюме Л. Бернштейна: «Он взял все (все!) основные элементы немецкой музыки, включая и ее штампы, и довел их до окончательных пределов... Малер — это немецкая музыка, помноженная на n» [31, с. 115].

Сергей Курехин работает на картине «Три сестры» с *ламентозным* музыкальным топосом. При этом древний интонационный архетип трактуется в русле «новой простоты». Главная музыкальная тема фильма представляет собой концентрированный романсовый код с аллюзией на музыку Чайковского и русскую вокальную лирику. При этом ключевая интонация восходящего минорного квартсекстаккорда, взятая за основу зачина темы, связывает ее мелодическую структуру с архетипическим *жертвенным* мотивом Баховских «Matthäuspasion» и отсылает к универсальному культурному топосу *мольбы*<sup>16</sup>. Однако расширение диапазона мотива до ундецимы последующим восходящим

<sup>15</sup> По замечанию В. Сильвестрова, «постлюдия — это как бы собирание отзвуков, форма, предполагающая существование некоего текста, не входящего реально в данный текст, но с ним соединенного. Таким образом форма открыта, но не в конце, что более обычно, а в начале. Постлюдийность — это и нечто большее. В сущности, это некоторое состояние культуры, когда на смену формам, отражающим жизнь-музыку по аналогии с жизнью-романом, каковой является, например, музыкальная драма, приходят формы, комментирующие ее. И это не конец музыки как искусства, а конец музыки, в котором она может пребывать очень долго. Именно в зоне коды возможна гигантская жизнь» [Цит. по: 30].

движением и его завершение ниспадающей секундой трансформирует мольбу в сентиментальную жалобу-стенание.

Тема содержит типичные составляющие романтической романсовой лексики: секстовый ход, плачущие ниспадающие секунды, интонации вдоха, опевания, секвенционное прораствание вокальной мелодии, плагальные и эллиптические гармонические обороты, мажорно-минорные мерцания, красочные комплексы (нонаккорды). При этом в самой фактурной формуле (мелодия и аккомпанемент струнных) ощутима нарочитая элементарность. Изложение темы декларирует «детскость» стиля — чередование простых четырехтактовых структур, упрощенный сюжет интонационного развития, сводимый к игре в обращения. Второй и третий элементы темы представляют собой построения, обедняющие, упрощающие сентиментальный топос и замещающие его выразительность игрушечной простотой механического вращения. В первом случае, механически повторяясь, в отстраненно-вялое кружение преобразуется стенающий мотив нисходящего заполнения терции, во втором — наигрыш, основанный на хроматическом «перекрашивании» секундовых интонаций.

Наряду с движением к «новой простоте», осуществляемым посредством семантического, фактурного и синтаксического «облегчения» романтической музыкальной формулы, звуковой текст фильма демонстрирует принцип симбиоза клишированных интонаций с индивидуализированной авторской стилистикой<sup>17</sup>. В подобном ключе Курехиным сочиняется исповедальная лирическая скрипичная тема, фабульно связанная в картине с моментами углубленной рефлексии персонажей. Музыкальное построение объединяет набор типичных романтических клише и инструментальное рефлексирующее начало. Романтический топос здесь включает кусочки песенной мело-

---

<sup>16</sup> Имеется в виду тема арии альта «Erbarme dich» из «Matthäuspassion» И. С. Баха. На жертвенную смысловую нагрузку интонации восходящего минорного квартсекстаккорда в музыке немецкого композитора независимо друг от друга указывают сторонники исследовательской методики баховеда Б.Л. Яворского В.Б. Носина [32, с. 28] и Р.Э. Берченко [33, с. 285]. В данном амплуа мелодическая структура входит в состав общего интонационного фонда эпохи барокко.

<sup>17</sup> Прием плавного перетекания между разными интонационными планами, как и общая идея приведения к единому стилистическому знаменателю черного коллажа С. Соловьева, вступает в диалог с пространством музыкальных сочинений, написанных в парадигме симбиотической полистилистики, где контрастные элементы сближаются за счет стилистических модуляций. Этот чрезвычайно обширный исторический пласт включает явления от поздних циклических произведений Д. Шостаковича до «неоромантических» опусов В. Сильвестрова и симфоний А. Шнитке, развивающих парадоксальную идею интонационного родства взаимоисключающих тем. См.: Чигарева Е. Полистилистика // Теория современной композиции: Учебное пособие. М.: Музыка, 2005. С. 443.

дики, вопросительную интонацию-символ, секундовые плачущие мотивы (*lamento*). Выразительность романтических лексем абстрагируется за счет погружения в контекст широкой интервалики инструментального плана — мотивы-клише становятся частью уникального эмоционально-рефлексивного поля, балансирующего на границе между сентиментальной чувственностью и медитативным трансом. Ненавязчивый импровизационный характер развития этой «бесконечной» мелодии сближает ее со сферой дилетантизма и поэтикой *незначительного*, которая подразумевает нечто вроде склада хрупких элементов разъятой временем «красоты». Возникает своеобразный музыкальный аналог *лирического музея*, в котором незначительные, хотя и функциональные в прошлом вещи, приобретают новое «лирическое измерение»<sup>18</sup>.

Четкое попадание «музея» курехинских интонаций в выразительные полюса фильма С. Соловьева предопределяет и возможность разноуровневой смысловой синхронизации визуального и аудиального рядов. Так одна из сцен в эпизоде прощания Вершинина с сестрами реализует «прощальный» мотив в метафорическом аудиовизуальном комплексе. Проход Вершинина (Отто Зандер) и Ольги (Ольга Беляева) сквозь анфиладу комнат дома в поисках прячущейся Маши (Ксения Качалина) сопровождается диегетически мотивированным звучанием фортепианного вальса (в предыдущих сценах герои музицировали). Трактовка вальсовой формулы — изломанная мелодика, перебивки с трехдольного метра на двухдольный, — становится воплощением особой распадающейся атмосферы и самой реальности уходящего в прошлое мира гостеприимного дворянского гнезда. Утрированное исполнительское *tubato* определяет ритм движения кадра и персонажей. Проход по комнатам реализует три степени субъективного видения пространства. Сначала съемка с точки зрения некой внеличной субстанции запечатлевает кружащийся (вальсирующий) потолок и ниспадающие ткани занавесей в залитых светом комнатах (съемка через смягчающий фильтр). Затем отъезжающая камера фиксирует ноги Вершинина и Ольги, шагающие по разбросанной по полу осенней листве. Далее следует полусубъективный план, запечатлевающий движение героев в нижнем ракурсе со спины. И, наконец, завершается

<sup>18</sup> «Лирический музей» — термин из «Проективного словаря гуманитарных наук» Михаила Эпштейна. Согласно концепции культуролога, «лирическая» ценность вещи зависит от ее смыслового раскрытия в духовном опыте владельца. См.: Эпштейн М.Н. Проективный словарь гуманитарных наук. М.: НЛО, 2017. [Электронный ресурс]. URL: <https://terme.ru/termin/liricheskii-muzei.html> (дата обращения: 18.06.2021).

проход кадром, фиксирующим с обратной точки опустевшие комнаты и стелющийся по полу туман. В звуковой дорожке последнего плана возникает новый элемент — завывание ветра, — прочитывающийся как знак безграничного пространства за пределами реальности дома Прозоровых. Во второй фазе включается диалог, Ольга произносит: «Наш дом — как проходной двор. Через него и ходят, и ездят». Так на вербальном уровне проговаривается сюжетный мотив сцены и мысль об эфемерности и неустойчивости бытия. Можно заключить, что данное аудиовизуальное построение запечатлевает постепенный переход функции основного медиума происходящего от музыки (полное слияние, синхронизация темпоритма и характера развития звучания и изображения) — через персонажа — к пустоте пространства. В результате «проход» обретает символическую функцию путешествия сквозь границу реальности и ее растворение...

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как показывают наши наблюдения, композиторские поиски С. Курехина, связанные с решением кинематографических задач, в некоторых своих существенных моментах расходятся с его же концептуалистскими манифестациями в русле постмодернизма и выражают подсознательное тяготение музыканта к новому дискурсу, который сегодня обозначается как *метамодернизм*. Симптоматично, что главным поводом размежевания упомянутых парадигм выступает тип смысловых связей, в соответствии с которым выстраивается художественный мир. Так, если для постмодернистских произведений ключевыми являются горизонтальный нарратив, «сложный» текст, насыщенный цитатами, аллюзиями и развитием материала, а также авторское ощущение значительности собственной миссии, то метамодернизм уже не удовлетворяется подобными связями в интеллектуальной плоскости. Характерные для последнего смысловые отношения предполагают работу с архетипическими формулами, простейшими и «усредненными» элементами языка, низведенными до статуса некой анонимной<sup>19</sup> аффективности, и как следствие — новую квази-дилетантскую эстетику, часто демонстративное самоуничтожение автора как интеллектуала и творца-индивидуума. «Постмодернист

<sup>19</sup> Композитор В. Сильвестров находит некую «анонимность» уже в творчестве романтика

все время говорит “чужой” речью, метамодернист уже полностью “присваивает” ее себе», — комментирует ситуацию композитор Н. Хрущева, замечая также, что как таковые «комментарии больше не нужны — текстосвобождается от кавычек, соединяясь со своим первоначалом» [17, с. 81].

Такое осознание нового первоначала в принципе «вовлеченности в» (противоположном «привлечению к») <sup>20</sup> в мире академической музыки происходит уже в 1970-е в связи с внезапно ощутившимся «ускользанием правды» из идеи линейного развертывания музыкальной композиции — та утверждалась в течение долгих столетий и привела к кризису самодовлеющего технологизма. Состояние поиска «новой простоты» <sup>21</sup> независимо друг от друга переживают в этот период композиторы разных национальных школ — польской (Х. Гурецкий), немецкой (В. Рим), английской (Дж. Тавенер, Х. П. Бёртуисл), датской (П. Нёргор), японской (Т. Такемицу), американской (М. Фелдман), советской (Г. Канчели, А. Пярт, В. Сильвестров). В 1970–80-е новая «подлинность» часто обретается художниками на пересечении серьезного и неакадемического дискурсов — как это можно наблюдать в творчестве В. Мартынова или представителей американского объединения «Bang on a can». При этом закономерно, что реализация метамодернизма как осознаваемой технологии и массового культурного тренда происходит лишь в 2010-е, в эпоху четвертой промышленной революции — Интернета вещей, роботизации и тотальной прозрачности культурных взаимодействий.

Одной из областей метамодернистской рефлексии становится кинематограф, непрерывно воспроизводящий актуальный культурный миф. Особая миссия, принадлежащая в этом плане российскому кино перестройки, обуславливается характерным для него социокультурным трендом «смены веж», предоставляющим разным формам «новой простоты» широкие возможности встраивания. Так, предваряющая эпоху притча Т. Абуладзе «Покаяние» (1984) через *tintinnabuli* А. Пярта вводится в диалог с аурой новой музыкальной сакральности. В картине А. Черныха «Австрийское поле» (1991) радикальная идея молчания музыки как звукового феномена компенсируется музыкальностью

---

Шумана: «Типично шумановская стилистика ... существовала всегда. Шуман только открыл, проявил ее, воспользовавшись особенностями языка [34, с. 172].

<sup>20</sup> Т. Чередниченко определяет «вовлеченность в» и «отсутствие субъект-объектных отношений» как новую базовую настройку композиторского творчества в 1970-е [35, с. 469–470].

<sup>21</sup> Термин «новая простота» («*Neue Einfachheit*») по отношению к музыкальному искусству впервые использовал композитор А. Райман [36, s. 25].

изобразительной структуры. В творческой мастерской А. Сокурова (композитор С. Евтушенко, звукорежиссеры В. Персов и С. Мошков) через акустическое моделирование музыкальной ауры осуществляется поиск универсальных интонационных архетипов музыки («Мать и сын» (1996), «Робер. Счастливая жизнь» (1996), «Восточная элегия» (1996)). Картины С. Соловьева «Асса» (1987), «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» (1988) и «Дом под звездным небом» (1991) фиксируют поиски новых архетипических звуко-смыслов в музыкально-поэтическом творчестве рок-музыкантов (композиции «Аквариума», «Кино» и др.).

В этом полифоническом контексте курехинский игровой тип саундтрека прочитывается как персональный вариант реализации компилятивной стратегии, отражающей эстетические векторы перемен в звуковом пейзаже эпохи — легализацию андеграунда, смешение «высокого» и «низкого», академического и популярного уровней культуры. Вместе с тем, как мы старались показать в этой работе, весьма значимым для композитора оказывается сюжет смены мировоззренческих парадигм от постмодерна к метамодерну, ставший уже в 1970-е универсальной схемой творческой эволюции музыкантов. В итоге эстетический радикализм перформанса Поп-механики при работе в кино оборачивается своей противоположностью. Оперирование кинетизмом как ключевым эмоциональным ощущением в аудиовизуальном контексте порождает эффект, близкий композиторской настройке академистов: «как если бы созерцатель пейзажа не любовался рощей или рекой с пасторальным умилением горожанина, а непосредственно присутствовал в этом пейзаже, был в него включен — в том числе и своим сознанием» — так определяет новое «базовое переживание» композиторской субъектности Т. Чередниченко [35, с. 470]<sup>22</sup>. Склонность к преобразованию барочных выразительных фигур в формулы самодовлеющего движения и нарочитому возвращению музыкальной структуре видимой простоты и *детскости* свидетельствуют о поиске нового художественного *аффекта*, попытке соприкоснуться с неким архаическим опытом времени. В этом смысле курехинская репетитивная формула становится одним из характерных для перестроечного кино терапевтических средств, противостоящих общему дискомфорту звукошумовой среды фильма. При этом обозначенные особенности музыки компози-

---

<sup>22</sup> Ср. с концепцией «перформатизма» Р. Эшельмана, согласно которой современное искусство вызывает у воспринимающего индивида осцилляцию между верой в «невозможное» и интеллектуально осознаваемой рамкой, заданной художественной стратегией [37].

тора становятся следствием подсознательного тяготения музыканта к метамодернистской парадигме творчества и осуществляются в дискурсе постиронии — дважды перевернутого прямого высказывания, которое и становится новым модусом правдивой рефлексии о мире.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кушнир А.И. Сергей Курехин. Безумная механика русского рока. М.: Бертельсманн Медиа Москау, 2013. 224 с.
2. Кан А. Курехин. Шкипер о капитане. М.: АСТ, ОГИЗ, 2020. 351 с.
3. Stingray J., Stingray M. *Red Wave: An American in the Soviet Music Underground*. Los Angeles, California: DoppelHouse Press, 2020. 415 p.
4. Стингрей Дж. Подлинная история русского рока: фотографии, интервью, документы / пер. с англ. А. Кана. М.: АСТ, 2021. 208 с.
5. Березовчук Л.Н. О зайцах, концептах и киномузыке Сергея Курехина // *Киноведческие записки*. 1994. № 21. С. 133–147.
6. Михеева Ю.В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М.: ВГИК, 2016. 240 с.
7. Курехин С.А. Морфология популярной механики // *ОМ*. 1997. № 1–2.
8. Павлов А.В. Философия культуры в постпостмодернизме: критический анализ: дис. ... д-ра философ. наук: 09.00.13 / Павлов А.В.; ФГБУН Институт философии Российской академии наук. Москва, 2019. 447 с.
9. Akker R. van den, Vermeulen T. Notes on Metamodernism // *Journal of Aesthetics and Culture*. 2010. Vol. 2. Issue 1. P. 1–14. DOI: <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>
10. Akker R. van den, Vermeulen T. Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism // *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism (Radical Cultural Studies)* / ed. by R. van den Akker, A. Gibbons and T. Vermeullen. London: New York: Rowman & Littlefield International, 2017. iBooks. P. 23–68.
11. Josephson-Storm J.A. *Metamodernism: The Future of Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 2021. 328 p.
12. Jameson F. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso. 1991. 438 p.
13. Gibbons A. *Metamodern Affect* // *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism (Radical Cultural Studies)* / ed. by R. van den Akker, A. Gibbons and T. Vermeullen. London: New York: Rowman & Littlefield International, 2017. iBooks. P. 83–86.

14. Hoffman L. Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: Transcript, 2016. 210 p.
15. Konstantinou L. Four Faces of Postirony // *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism (Radical Cultural Studies)* / ed. by R. van den Akker, A. Gibbons and T. Vermeullen. London: New York: Rowman & Littlefield International, 2017. iBooks. P. 87-102.
16. Konstantinou L. Cool Characters: Irony and American Fiction. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2016. 368 p.
17. Хрущева Н.А. Метамоде́рн в музыке и вокруг нее / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. М.: РИПОЛ классик, 2020. 303 с.
18. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов: пер. с англ. М.: Совершенство; Киев: Порт-Рояль, 1997. 383 с.
19. Курехин С.А. Философ — механик: интервью с С. Курехиным / *Медведь*. 1995. № 8. С. 37.
20. Партия на три голоса: Шнитке, Губайдуллина, Денисов — с этими именами связывают наш музыкальный авангард: беседа / записал Д. Каданцев // *Комсомольская правда*. 1990. 16 февраля.
21. Поспелов П.Г. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // *Музыкальная академия*. 1992. № 4. С. 74–82.
22. Nickleson P. Transcription, Recording and Authority in 'Classic' Minimalism // *Twentieth-Century Music*. 2017. Vol. 14. Issue 3. P. 361–389. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478572217000329>
23. Добротворский С.Н. Узник замка К. // Добротворский С.Н. Кино на ощупь: сб. статей: 1988–1997 / ред.-сост. Л. Аркус. Санкт-Петербург: Сеанс, 2020. С. 170–172.
24. Зусман В.Г. Концептосфера фильма «Замок» режиссера Алексея Балабанова // Уайт Ф.Х. Бриколаж режиссера Балабанова. Нижний Новгород: Деком, 2016. С. 64–69.
25. Долин А.В. «Замок»: в ожидании Кламма // Чапаев: сайт. URL: <https://chapaev.media/articles/4552> (дата обращения: 18.06.2021).
26. Дроздова М.А. Чувство тревоги: о выразительности предметной среды // Чапаев: сайт. URL: <https://chapaev.media/articles/4669> (дата обращения: 18.06.2021).
27. Галкин Д.В. Послесловие Д.В. Галкина о Маршалле Маклюэне и его книге // Маклюэн Г.М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. М.: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.
28. Stockhausen K. Momentform: Neue Beziehungen Zwischen Aufführungsdauer, Wirkdauer und Moment // Stockhausen K. Texte zur Musik, Bd. 1. Köln: DuMont-Buchverlag, 1963. S. 189–210.

29. Соловьев С.А. Начало. То да сё... : записки конформиста / Санкт-Петербург: Амфора: Сеанс, 2008 - . Кн. 3: Слово за слово. 2008. 435 с.
30. Фрумкис Т.И. «Ландшафты для слуха» Валентина Сильвестрова // Музыка: экспресс-информация. М.: Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, 1990-1991. Вып. 4: Творчество современных композиторов. А. Караманов, В. Сильвестров, Ф. Гласс / сост. Е.В. Орлова. 1991. С. 2–16.
31. Бернстайн Л. Малер — его время пришло // Советская музыка. 1968. № 3. С. 113–115.
32. Носина В.Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. 104 с.
33. Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2005. 372 с.
34. Сильвестров В.В. Музыка — это пение мира о самом себе: беседы, статьи, письма / сост. М. Нестьева. Киев, 2004. 145 с.
35. Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е: проблемы, портреты, случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 583 с.
36. Reimann A. Salut für die junge Avantgarde // Neue Zeitschrift für Musik 140. 1979. № 1. S. 25.
37. Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism. Aurora, Co: Davies Group Publishers, 2008. 270 p.

## REFERENCES

1. Kushnir A. *Sergey Kuryokhin: Bezumnaya mekhanika russkogo roka* [Sergei Kuryokhin: The insane mechanics of Russian rock]. Moscow: Bertelsmann Media Moscow, 2013. 224 p.
2. Kan A. *Kuryokhin: Shkiper o kapitane* [Kuryokhin: What the skipper says about the captain]. Moscow: AST, OGIz, 2020. 351 p.
3. Stingray J., & Stingray M. *Red Wave: An American in the Soviet music underground*. DoppelHouse Press, 2020. 416 p.
4. Stingray J. *Podlinnaya istoriya russkogo roka: Fotografii, interv'yu, dokumenty* [The true history of Russian rock: Photos, interviews, documents] (A. Kan, Trans.). Moscow: AST, 2021. 208 p.
5. Berezovchuk L.N. O zaytsakh, kontseptakh i kinomuzyke Sergeya Kuryokhina [About hares, concepts and film music by Sergei Kuryokhin]. *Kinovedcheskie zapiski* [Notes on Film Studies]. Moscow, 1994. (21), pp. 133–147.
6. Mikheeva Y.V. *Estetika zvuka v sovetskom i postsovetskom kinematografe* [Aesthetics of sound in Soviet and post-Soviet cinema]. Moscow: VGIK, 2016. 241 p.
7. Kuryokhin S.A. Morfologiya populyarnoy mekhaniki [Morphology of popular mechanics]. *OM* [OM journal]. 1997. (1–2). <https://kuryokhin.livejournal.com/155096.html> (accessed 18.06.2021)

8. Pavlov A.V. *Filosofiya kul'tury v postpostmodernizme: Kriticheskiy analiz* [Philosophy of culture in post-postmodernism: Critical analysis] [Doctoral dissertation]. Moscow, 2019. 449 p.
9. Akker R. van den, & Vermeulen T. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*. 2010. 2, pp. 1–14. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>
10. Akker R. van den, & Vermeulen T. Periodising the 2000s, or, The emergence of metamodernism. In R. van den Akker, A. Gibbons, & T. Vermeulen (Eds.), *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism* (pp. 23–68). London, New York: Rowman & Littlefield International Ltd. 2017. iBooks.
11. Josephson Storm J.A. *Metamodernism: The future of theory*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2021. 328 p.
12. Jameson F. *Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism*. London: Verso. 1991. 449 p. (Original work published 1984.)
13. Gibbons A. Metamodern affect. In R. van den Akker, A. Gibbons, & T. Vermeulen (Eds.), *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism*. London, New York: Rowman & Littlefield International Ltd. 2017. iBooks. 605 p.
14. Hoffman L. *Postirony: The nonfictional literature of David Foster Wallace and Dave Eggers*. Bielefeld: Transcript, 2016. 210 p.
15. Konstantinou L. Four faces of postirony. In R. van den Akker, A. Gibbons, & T. Vermeulen (Eds.), *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism*. London, New York: Rowman & Littlefield International Ltd. 2017. iBooks. 605 p.
16. Konstantinou L. *Cool characters: Irony and American fiction*. Harvard University Press, 2016. 368 p.
17. Khrushcheva N.A. *Metamodern v muzyke i vokrug nee* [Metamodern in music and around it]. Moscow: RIPOL Classic, 2020. 303 p.
18. Jung C.G. *Dusha i mif: Shest' arkhетipov* [Soul and myth: Six archetypes] (A. A. Yudin, Trans.). Moscow, Kiev: Sovershenstvo, Port-Royal, 1997. 384 p.
19. Filosof-mekhanik: Interv'y u s S. Kuryokhinym [Philosophist-mechanic: Interview with S. Kuryokhin]. *Medved'* [Bear]. 1995. (8), pp. 37.
20. Kadantsev D. Shnitke, Gubaydullina, Denisov: S etimi imenami svyazyvayut nash muzykal'nyy avangard [Schnittke, Gubaidulina, Denisov: These names are associated with our musical avant-garde]. *Komsomolskaya Pravda*. Moscow, February 16, 1990.
21. Pospelov P.G. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika: Sravnenie opyta amerikanskoj i sovetskoy muzyki [Minimalism and repetitive technique: A comparison of the experience of American and Soviet music]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1992. (4), pp. 74–82.
22. Nickleson P. Transcription, recording and authority in “Classic” minimalism. *Twentieth-Century Music*. 2018. 14 (3), pp. 361–389. <https://doi.org/10.1017/S1478572217000329>

23. Dobrotvorsky S.N. Uznik zamka K. [K.—the prisoner of the castle]. In S.N. Dobrotvorsky, *Kino na oshchup'* [Cinema to the touch] (pp. 170–172). Saint Petersburg: Seance, 2020.
24. Zusman V.G. Kontseptosfera fil'ma “Zamok” rezhissera Alekseya Balabanova [The concept of “The Castle” directed by Aleksei Balabanov]. In F.H. White, *Brikolazh rezhissyora Balabanova* [The bricolage of director Balabanov] (pp. 64–69). Nizhny Novgorod: Dekom, 2016.
25. Dolin A.V. “Zamok”: V ozhidanii Klamma [“The Castle”: Waiting for Klamm]. *Chapaev* [Web-site]. <https://chapaev.media/articles/4552> (accessed 18.06.2021)
26. Drozdova M.A. Chuvstvo trevogi: O vyrazitel'nosti predmetnoy sredy [Anxiety: On the expressiveness of the subject environment]. *Chapaev* [Web-site]. <https://chapaev.media/articles/4669> (accessed 18.06.2021).
27. Galkin D.V. Posleslovie D.V. Galkina o Marshalle Maklyuene i ego knige [Afterword by D.V. Galkin about Marshall McLuhan and his book]. In H.M. McLuhan, *Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding media: The extensions of man] (V.G. Nikolaev, Trans.). Moscow; Zhukovskiy: KANON-press-C, Kuchkovo pole, 2003.
28. Stockhausen K. Momentform: Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Wirkdauer und Moment. In K. Stockhausen, *Texte zur Musik* (Bd. 1, S. 189–210). Köln: DuMont-Buchverlag, 1963.
29. Solovyov S.A. *Slovo za slovo* [One word led to another]. Saint Petersburg: Amphora, Seance, 2008. 436 p.
30. Frumkis T.I. “Landshafty dlya slukha” Valentina Sil'vestrova [“Landscapes for hearing” by V. Silvestrov]. In E.V. Orlova (Ed.), *Muzyka—ekspress-informatsiya: Vyp. 4. Tvorchestvo sovremennykh kompozitorov—A. Karamanov, V. Sil'vestrov, F. Glass* [Music—express-information: Vol. 4. Works by contemporary composers—A. Karamanov, V. Silvestrov, F. Glass] (pp. 56–64). Moscow, 1991.
31. Bernstein L. Maler: Ego vremya prishlo [Mahler: His time has come]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. Moscow, 1968. (3), pp. 113–115.
32. Nosina V.B. *Simvolika muzyki I. S. Bakha* [The symbolism of J.S. Bach's music]. Tambov, 1993. 104 p.
33. Berchenko R.E. *V poiskakh utrachennogo smysla: Boleslav Yavorskiy o “Khorosho temperirovannom klavire”* [In search of the lost meaning: Boleslav Yavorsky about “The Well-Tempered Clavier”]. Moscow: Classica-XXI, 2005. 372 p.
34. Silvestrov V.V. *Muzyka—eto penie mira o samom sebe: Besedy, stat'i, pis'ma* [Music is the singing of the world about itself: Conversations, articles, letters]. Kiev, 2004. 264 p.
35. Cherednichenko T.V. *Muzykal'nyy zapas: 70-e—Problemy, portrety, sluchai* [Musical storage: '70s—Problems, portraits, cases]. Moscow: NLO, 2002. 592 p.
36. Reimann A. Salut für die junge Avantgarde. *Neue Zeitschrift für Musik*. 1979. (1), S. 25.

37. Eshelman R. *Performatism, or the End of postmodernism*. Aurora (CO): Davies Group, 2008. 234 p.

#### **СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ**

##### **НАТАЛИЯ ГЕННАДЬЕВНА КОНОНЕНКО**

кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник  
Сектора художественных проблем массмедиа,  
Государственный институт искусствознания,  
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
Researcher ID: AAS-7697-2021  
ORCID: 0000-0003-2060-2917  
e-mail: tintinnio@yandex.ru

#### **ABOUT THE AUTHOR**

##### **NATALIA G. KONONENKO**

Cand.Sci. (Art History),  
Senior Researcher at the Media Art Department,  
State Institute for Art Studies,  
Kozitsky, 5, 125009, Moscow, Russia  
Researcher ID: AAS-7697-2021  
ORCID: 0000-0003-2060-2917  
e-mail: tintinnio@yandex.ru