

МУЗЫКАЛЬНЫЕ И МОНТАЖНЫЕ КОНСТРУКЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА КАЛИКА: МУЗЫКА, ЖЕСТ И МОНТАЖ

Анна Мальгина
(Санкт-Петербург)

Предметом нашей статьи станет звукозрительный монтаж или визуально-музыкальная драматургия, а также взаимосвязь жеста и монтажа в фильмах Михаила Калика. Методологической основой нашего исследования станет карпалистический метод Ю. Г. Цивьяна, предложенный в его книге «На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве, кино», а также понятие «синэстезия», которое описывает комплексное использование различных звукозрительных конструкций в киноязыке¹ (этот термин Цивьян заимствовал у С. М. Эйзенштейна)².

Выбор киноработ М. Калика объясняется не только недостаточной изученностью его творчества³, но и особенностями его поэтики, сконцентрировавшей в себе новаторские черты советского кинематографа «новой волны».

Начну с цитаты из стенограммы обсуждения сценария картины Калика по роману Балтера «До свидания, мальчики» (19 ноября 1963 г.):

¹ «...когда мы говорим о «рисунке роли» или о «беге рисунка», то есть включаем в это понятие языческую метафору или же чувство, не входящее в канонические пять...» [Цивьян: 10].

² «Именно так — расширительно — толковал синэстезию (или, как он ее именует, синэстетику) С. М. Эйзенштейн, когда писал в книге «Неравнодушная природа» об открытом им универсальном методе искусства — «перескоке» художественного текста в следующее по интенсивности состояние — или когда анализировал эстетику традиционного японского театра кабуки, на сцене которого драматическое действие с готовностью переходит в действие музыкальное, танцевальное, визуально-цветового, наконец, жестовое» [Цивьян: 12].

³ После эмиграции в Израиль в 1971 г. картины М. Калика были запрещены в СССР, а его имя исключено из всех справочников о кино и материалов о выпускниках ВГИКа.

Балтер: Я не могу подписывать сценарий, в котором набор пошлых слов в песне!

Калик: Вы не слышали песни.

Балтер: Я говорю о словах [РГАЛИ II: 4].

Калик не раз подчеркивал, что музыка в его картинах важнее слов: «Музыка очень близка кинематографу, потому что она тоже выражает то, что нельзя выразить словами» [Личная беседа 08.03.2013]. Его главным соавтором во всех картинах (за исключением «Колыбельной») был композитор Микаэл Таривердиев. Из свидетельства самого Калика, а также из мемуаров Таривердиева («Я просто живу») видно, что работа над сценариями и музыкальной темой часто происходила параллельно⁴. Сотрудничество двух авторов началось еще во ВГИКе в дипломной работе Калика «Юность наших отцов» 1958 г. (по роману Фадеева «Разгром»), снятой совместно с Борисом Рыцаревым. И уже тогда музыкальная линия была частью драматургической конструкции. Так, в пояснительной записке авторы пишут: «Музыка начинается в картине по-существу только во второй ее части. И это не случайно. Она потребовалась нам здесь для исполнения замысла — постепенная замена “объективного” повествования романтическим рассказом, что, на наш взгляд, полностью соответствует стилю Фадеева» [РГАЛИ I: 7]. Несмотря на то, что в этой картине Таривердиев еще не сформировал свой стиль (он использовал оркестр, от которого впоследствии отказался), уже тогда им были разработаны основные принципы соединения музыки и движения.

В кинокартине «Человек идет за солнцем» звукозрительный монтаж способствует ускорению ключевого жеста — бега (клаве-син и камера подгоняют героя); Жест героя = движение камеры дублирует монтажную кольцевую структуру фильма. Мяч, глобус, обруч, радиотелескоп, воздушный шар, арбуз, колесо, руль автомобиля, светофор, труба, подсолнух, мыльные пузыри, похоронный венок, фонтан, стадион, солнце, наконец, само лицо мальчика — графические элементы, на которых строятся монтажные

⁴ «Как всегда в работе с Мишей, музыка писалась не заранее, а параллельно съемкам. Часто он, услышав музыку, делал эпизод, рассчитывая на нее. Или ставил ее во главу угла, или отталкивался от нее. То есть мы работали параллельно. И как всегда, я приезжал на съемки и участвовал во всем процессе» [Таривердиев: 99].

стыки. Круговые жесты камеры (панорамирование, вращение), а также соответствующие жесты вращения персонажей (герой Папанова — движение кисти по кругу, кулак — как круг (роза — архитектурная розетка) вращение головой главного героя на мотоциклетном аттракционе) также дополняют тему круга.

Общая композиция строится на визуальной рифмовке пластического мотива круга, таким образом, дублируя овальный контур предметов в кадре. Режиссер не рубит кадры монтажом, а плавно соединяет их в единое «монтажное кольцо». То есть, помимо круга как элемента, организующего кадр, сама структура фильма имеет циклическую, кольцевую форму. По кругу соединяются эпизоды-встречи героя с персонажами по дороге за солнцем. Обезав вокруг земли от рассвета до рассвета, в конечном эпизоде сна герой встречает снова всех персонажей, но уже в обратном порядке, тем самым, композиция закольцовывается.

Музыкальная тема в фильме также организована по принципу рондо (от фр. *rondeau* — «круг»), рефрен чередуется с краткими вариациями на тему, но общая интонация остается единой. Музыкальный монотематизм способствует единству материала (объединяет новеллы в целое). Однако в узловых моментах действия («Танец», «У тебя такие глаза» на стихи С. Кирсанова) возникает необходимый музыкальный акцент («взрыв» по Эйзенштейну) в виде инструментального и вокального номеров. Этот прием оказался находкой для фильмов, имеющих новеллистический тип строения. По такому же принципу Калик и Таривердиев сделали кинокартину «Любить» (1968). Таривердиев, объединив при помощи музыки четыре новеллы в единое текстовое пространство, сплавил игровую и документальную съемку. Единственным нарушением музыкальной композиции фильма стала финальная песня (акцент) в исполнении Елены Камбуровой на стихи Евгения Евтушенко «Мне любить тебя поздно», которая замыкала все четыре новеллы. «Композитор находит универсальный путь, объединяя элементы современного музыкального языка с барочными ритмоинтонационными формулами. Появление этих фигур в музыкальной ткани произведений М. Таривердиева, с одной стороны, обозначало взгляд в прошлое, связь времён, с другой, в соединении с музыкальным языком современности, рождало ощущение ностальгии об утраченной гармонии» [Пинтверене: 24].

Финальные песни — монологи («У тебя такие глаза», «Мне любить тебя поздно»), революционные для советского кинематографа того времени, имеют крайне абстрактный характер киновысказывания. Композитор и режиссер не стремятся раскрыть смысл стихотворения через визуальный ряд: налицо предметное несоответствие экранного текста словам песни. Стихи здесь важны главным образом для ритмизации монтажа: длина строфы взаимодействует с длиной монтажной визуальной фразы.

Таким образом, можно классифицировать типы аудиовизуального слияния музыкальных и зрительных образов: синтез (объединение разных новелл одной музыкальной темой) и столкновение (контрапункт, несоответствие) — в случае с песнями (текст песни не иллюстрируется на экране). «Полифоничность» в организации материала соответствует новеллистическому типу изложения кинотекста («многоголосие» тем, микросюжетов) и «полифоничности» самой музыкальной темы. (По мнению Таривердиева, «звуковой фильм — это фильм звукозрительных образов, где зрительный и звуковой образы сливаются в единое целое», что расширяло «пространство поэтических смыслов» (цит. по: [Пинт-верене: 24]). В 1960-е гг. Таривердиев и Калик возобновили поиск формы в области звукозрительного синтеза, которым занимался Эйзенштейн в 1930-е гг. В результате монтаж осуществляется по двусторонней схеме (т. е. в обе стороны): «зрительный образ рождает звуковой, жест органично трансформируется в слово, интонация которого переходит в музыку» [Баландина]. Как писал сам Таривердиев: «Музыкальные лейтмотивы взаимодействуют не только между собой, но и с текстом, репликами, шумом колес, зрительными образами» [Таривердиев: 97].

В связи с последней цитатой интересно рассмотреть музыкальное решение картины «Человек идет за солнцем». Впервые в киномузыке произошел отказ от использования струнных инструментов. В музыкальном решении фильма появляются старинные инструменты такие, как орган, клавесин, духовые в сочетании с современными — электрогитарой, ионикой, вибратоном, ударной установкой. Лейтмотивы Таривердиев заменяет лейттембрами, то есть каждый процесс (движение, сон) и персонаж сопровождается определенным тембром (тембр музыкального инструмента — клавесин, барабаны, рояль и т. д.). Как писал Таривердиев, «тембр клавесина был связан в фильме с движением,

темпом. Я решил все сделать на сочетании клавесина, деревянных и медных. Сочетание странное. Когда я делал партитуру, мне нужны были струнные. Но я твердо решил их не использовать. Приходилось придумывать. А оттого что приходилось придумывать, что-то было ограничено, возникали какие-то свежие вещи и партитура получилась оригинальная, необычная» [Таривердиев: 125]. В связи с отказом от струнных, которые играли роль своего рода звукового фона, у Таривердиева возникла потребность в передаче этой функции «шумомузыке». «Иногда в картине солировала музыка, а иногда она пряталась под шумы и работала в сочетании с ними», — вспоминал композитор [Там же: 126].

В своей программной статье «Фон или действующее лицо» («Искусство кино», 1961) Таривердиев в соавторстве со звукорежиссером Яковом Хароном заявлял, что шумы, как и музыка, должны быть точно организованы тонально и ритмически, а также должны быть исполнены по определенной партитуре (см. [Баландина: 98]). Имея собственную сквозную линию, музыка и шумы становились действующим лицом фильма; как клавесин вприпрыжку бежит с мальчиком днем, так и духовые меланхолично засыпают с ним на закате. Помимо особой партитуры в параллели персонаж / сюжет-музыкальный инструмент (тема) появляется и свой способ изображения. Меняется ракурс съемки в зависимости от тембра. Сцена «мальчик и колесо» снимается с верхнего ракурса и сопровождается клавесином, нижним ракурсом снят пробег мальчика на стадионе, ему соответствует барабанная дробь. Особый алгоритм есть и в монтаже: во время звучания клавишных и ударных монтаж кадров короткий, длинные фразы сопровождаются духовыми инструментами. Монтаж не подчиняется диалогам, музыкальная тема, а также инструмент диктует длину монтажных фраз и ритмически отбивает возможные места монтажных стыков.

Музыка Таривердиева превращает кинематограф Калика в едва ли не немой и уж во всяком случае «не говорящий». В фильме «Человек идет за солнцем» диалоги и речь постепенно исчезают за ненужностью, их полностью заменяет музыка.

В следующем фильме, «До свидания, мальчики», Калик и Таривердиев поменяли интонацию на более лирическую (исчезли духовые, ударные, из музыкальных инструментов остался только

еле слышимый рояль). Звуки барабана и клавесина были заменены шумом волн, пением чаек и звуками паровых гудков⁵.

Звукозрительные контрапункты расставлены в местах резких переходов от художественной части фильма к хроникальной (военная, лагерная хроника), при этом смена изображения сопровождается тихой, спокойной мелодией рояля, т. е. контраст усиливает аудиовизуальный эффект. Музыкальными акцентами здесь являются песни, взятые для создания аутентичной звуковой об-

⁵ «Я долго думал, как делать музыку к этому фильму о трех мальчишках, об их последних днях на гражданке. Они уезжают в военное училище, а потом, мы знаем, будет война. Это то самое поколение, которое с фронта домой не вернулось. В фильме войны еще нет, это примерно сороковой год. А мальчишки только начинали пробовать себя, только-только начинали жить. Пробовали жить. И поэтому я решил, что музыка появляется как бы еще не оформленной. Как бы говоря о том, что вот я не знаю, какая она должна быть, жизнь. Я знаю только одно: впереди меня ждет только радость. А какая она будет — непонятно. Я просто пробовал, даже не думал, что это будет началом фильма. Мы записали как бы эскиз. Я показывал Мише Калику — вот какую ноту можно взять, а вот еще какую, вот так можно сыграть, а вот можно попробовать все это сыграть вместе, а вот я играю и напеваю — не то. Снова играю, ошибаюсь, останавливаюсь, снова ищу. Вот так и была сделана вся увертюра. В ней не было слов. Только мотив, в котором была скрыта фраза: «До свидания, мальчишки!» — па-па-рам-парарарам. Она как бы не пропета, а просвистана, промурлыкана. Слова есть в ритме фразы, они закодированы и появляются в самом конце фильма, когда я снова напеваю этот мотив. Колеса стучат, девочка бежит берегом моря и кричит: «До свидания, мальчишки!» И колеса, колеса, колеса... И это конец» [Таривердиев: 135].

В личной беседе с автором статьи Калик говорил: «“До свидания, мальчишки!”», что мне наиболее близко. Минут 15–20 идет изображение без единого слова. Музыка, шумы, или возглас “Ого-го-го!”, один титр. И больше ничего. И все понятно. Это кино. Вот нас это объединяло. Микаэл поразительно чувствовал кино. В этом смысле он уникальный композитор. Никого рядом с ним в этом смысле поставить не могу. Я могу сравнить его только с самыми крупными композиторами мирового класса, такими как Нино Рота, Мишель Легран. По ощущению кинематографа. То есть это прирожденный кинокомпозитор. Не иллюстрирующий, а вытаскивающий смысл фильма, его гармонию, его симфоническую структуру построения. Вот так мы работали».

становки 1930-х гг. (танго «Брызги Шампанского», «Утомленное солнце», песни «Дружба», «Над розовым морем», «Шар голубой»), к которым добавляются шумы, дефекты. Спокойная тема из увертюры в начале фильма (на титрах) преобразуется в несколько разных инструментальных вариантов и замыкает композицию в конце (на нее накладывается шум рельс, волн, пение чаек и одинокий голос Таривердиева)⁶. В отличие от «До свидания, мальчики», в работе «Любить», спокойная лирическая мелодия без слов сначала превращается в вокальный дуэт (к женскому голосу присоединяется мужской), а в финале преобразуется в быструю тревожную песню «Мне любить тебя поздно» в исполнении Елены Камбуровой.

В обеих картинах финальные сцены связаны с топосом поезда. Песня Камбуровой-Евтушенко в «Любить» отсылает к предпоследнему кадру фильма «До свидания, мальчики» («Ты уходишь, как поезд <...> Рельсы, вы так тянетесь, рельсы»). В самой картине визуальный и поэтический тексты друг с другом прямо не связаны (девушка на экране не является героиней песни), но ритмически все монтажные склейки и телодвижения героини (нервные жесты, курение) дублируются музыкальными рваными ритмами / тактами. Так как песня-монолог не закольцовывает композицию, а наоборот, размыкает ее (последний стоп-кадр как «вечное ожидание»), финал картины остается открытым.

Таким образом, мы можем заключить, что звукозрительный монтаж в фильмах Калика позволяет органично сосуществовать «полифоничным» сюжетам в одном тексте, более того, помогает организовать ритмическую композицию (ритмическая отбивка

⁶ Я же считаю интересным тот фильм, где звуковая ткань соединена с изображением, вписана в партитуру фильма, причем она может состоять не только из речи, музыки, но и из шумов. Как в «До свидания, мальчики!», когда заявленная в начале фраза прокричится в самом конце. Это может быть осознано зрителем не сразу, но откладывается в подкорке, это влияет на восприятие. Кино, таким образом, становится многомерным, не плоским. Делать такой вот фильм интересно, потому что такой фильм — это конструкция, это не гомофония, это полифония, где несколько самостоятельных голосов движутся, прерываются, делая паузу, или же снова звучат — вместе, отдельно, вдвоем, ракоходно и, соединяясь, дают какое-то совершенно другое ощущение» [Таривердиев: 136].

возможных мест для монтажных стыков) и единое идейное поле. Система лейт-тембров углубляет взаимосвязь музыки и изображения, теперь мелодии связаны не только между собой, но и с текстом, репликами, шумом колес, зрительными образами, в том числе, способом изображения (монтаж и ракурс). Особую связующую роль играет также композиционное расположение музыкальных тем, вариации и акценты (песни-монологи). Все эти аспекты работают на синэстезию, «сведение воедино разнообразных ощущений, приносимых из разных областей разными органами чувств» [Эйзенштейн: 406].

ЛИТЕРАТУРА

- Баландина: *Баландина Н.* Поэтическое пространство Михаила Калика // Киноведческие записки. М., 2002. № 97.
- Личная беседа 08.03.2013: Личная беседа с Михаилом Наумовичем Каликом 08.03.2013.
- Пинтверене: *Пинтверене Н. В.* Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х гг. Эксперименты и открытия: Автореф. дисс. канд. искусствовед. СПб., 2012.
- РГАЛИ I: Стенограмма заседания государственной экзаменационной комиссии режиссерского факультета, 22 марта 1958 г. // РГАЛИ. Ф. 2900. Оп. 2. Ед. хр. 749.
- РГАЛИ II: Стенограмма заседания художественного совета по обсуждению литературного сценария «До свидания, мальчики», 25 июня 1963 г. // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Ед. хр. 2440.
- Таривердиев: *Таривердиев М. Л.* Я просто живу. М., 1997.
- Цивьян: *Цивьян Ю. Г.* На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве, кино. М., 2010.
- Эйзенштейн: *Эйзенштейн С. М.* Неравнодушная природа. Т. 1: Чувство кино: мемуары. М., 2004.