

УДК 7.036,08:791.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-4>**Євгенія Олександрівна Морєва**

ORCID: 0000-0003-4342-7242

кандидат мистецтвознавства, доцент

Приватного закладу вищої освіти «Академія кіно та нових медіа»

ginasea@ukr.net

РОЛЬ МУЗИКИ АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ В КІНОМИСТЕЦТВІ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОГО МЕТОДУ КОМПОЗИТОРА

Мета роботи. Стаття присвячена особливому роду композиторської творчості Альфреда Шнітке – роботі в кіно. З'ясовано, яким чином взаємозбагачувався його досвід у кінематографічній та музично-академічній сферах, а також виявлено вплив екранних засобів на творчий метод композитора. **Методологія дослідження.** Використано системний метод, за допомогою якого розкрито особливості періодизації кіномузики А. Шнітке, а також визначено роль полістилістики в цьому жанрі. Функційний метод застосований в аналізі взаємодії прийомів музичних і екранних засобів. **Наукова новизна** полягає в тому, що, попри величезний досвід композитора в кіноіндустрії, сьогодні децю бракує досліджень у цій галузі його творчості, немає системного підходу в цьому питанні, в основному кіномузика розглядається в загальному контексті творчої спадщини композитора. Робота в кіно супроводжувала композитора протягом усього творчого життя і вплинула на формування композиторського методу митця. У даній статті аналізується кіномузика, яка незаслужено залишається поза увагою дослідників: до фільмів «Школа витончених мистецтв. Пейзаж з ялівцем», 1987 року та «Екіпаж» 1979 року, отже, ця прикра несправедливість частково компенсована. **Висновки.** Кіномузика Альфреда Шнітке має не другорядну роль щодо його академічної спадщини, а вбудована у структуру творчого методу композитора так, що нерозривно пов'язана з іншими жанрами. Саме робота в кіно створила умови для появи самобутнього почерку композитора. Попри заперечення композитора, його досвід роботи в кіно створює окрему видатну сторінку його творчості, за сприятливих умов він міг би передати його послідовникам, започаткувати потужну школу кіномузики. Можна сказати, що сам композитор пройшов цей шлях, інтуїтивно знаходячи ті влучні прийоми, які стали візитівкою його композиторського методу не тільки в кіно, а і в інших жанрах академічної музики. Багаторічна робота в кіно створила впізнавану інтонаційну систему, яка водночас була цікавою для професіоналів та зрозумілою для широкого загалу (кіноглядачів).

© Морєва Є. О., 2021

Отже, кіномузика у творчості А. Шнітке відіграла визначальну роль та відкрила нові обрії в галузі кіномузики загалом.

Ключові слова: кіномузика, Альфред Шнітке, полістилістика, композиторський метод, музичні та візуальні засоби виразності.

Moreva Eugeniya Oleksandrivna, Ph. D., Associated Professor of the Private Establishment of Higher Education “Film and new media academy”

The role of Alfred Schnittke’s in cinema and its influence of the composer’s creative method

Research objective. *The article is devoted to a special kind of compositional art of Alfred Schnittke – his work in cinema. It is found out how his experience in the cinematographic and music-academic spheres was mutually enriched, as well as the influence of screen means on the composer’s creative method was revealed. The methodology. A systematic method is used, which reveals the peculiarities of the periodization of Schnittke’s music works in cinema, as well as the role of the polystylistics in this genre. Functional method of application in the analysis of interaction of the methods of musical and screen means. The scientific novelty is that, despite the composer’s vast experience in the film industry, today there is a lack of research in this area of his work, and there is no systematic approach to this issue, film music is considered in the context of the general creative heritage of composer. Work in cinema accompanied the composer throughout his creative life and influenced the formation of the artist’s creative method. This article analyzes film music, which undeservedly remains out of the attention of researchers, there is “School of Fine Arts. Landscape with Juniper”, 1987 and “Crew”, 1979. Thus this unacceptable injustice is partially compensated. Conclusions. Alfred Schnittke’s film music has not a secondary role comparatively to his academic heritage, and built into the structure of the composer’s creative method so that it is inextricably linked with other genres. It was the work in cinema that created the conditions for the appearance of the composer’s original handwriting. Despite the composer’s objections, the composer’s experience in cinema creates a separate outstanding page of his work, and under favorable conditions he could pass it on to his followers by starting a powerful school of film music. We can say that the composer himself went this way, intuitively finding the right techniques that have become the hallmark of his compositional method not only in cinema but in other genres of academic music. Many years work in cinema have created a recognizable intonation system, which is both interesting for professionals and understandable to the general public (moviegoers). Thus, film music in the work of A. Schnittke mattered and opened new horizons in the field of film music in general.*

Key words: *Music of cinema, Alfred Schnittke, polystylistics, compositional method, musical and visual means of expression.*

Актуальність теми дослідження. Музика для кіно супроводжувала композитора всі роки його професійної кар’єри. Його спадщина налічує 85 кіноробіт, але не вся музика була написана А. Шнітке для кіно або мультиплікації, є фільми,

у яких використовувалася музика без безпосередньої участі композитора або вже після його смерті. Перший досвід у кіно він отримав у двадцятивосьмирічному віці (за деякими свідченнями – раніше), А. Шнітке як композитор пройшов еволюційний шлях не тільки в цьому жанрі, але і в індивідуальному стилі: від експериментального авангарду до власного авторського індивідуального стилю, важливим є те, що саме його кіномузика зазнала найбільш суттєвого оновлення.

Мета дослідження. Стаття присвячена особливому роду композиторської творчості Альфреда Шнітке – роботі в кіно. З'ясовано, яким чином взаємозбагачувався його досвід у кінематографічній та музично-академічній сферах, а також виявлено вплив екранних засобів на творчий метод композитора. **Наукова новизна** полягає в тому, що, попри величезний досвід композитора в кіноіндустрії, сьогодні децю бракує досліджень у цій галузі його творчості, немає системного підходу в цьому питанні, кіномузика розглядається в загальному контексті творчої спадщини митця. У статті аналізується кіномузика, яка незаслужено залишається поза увагою дослідників: до фільмів «Школа витончених мистецтв. Пейзаж з ялівцем» (1987 р.) та «Екіпаж» (1979 р.).

Виклад основного матеріалу. Періодизація кіноробіт композитора спирається не тільки на загальну систематизацію його творчості, але й на тематику, жанрове ранжування і проблематику самого кіно: проте розподіл на ігрове художнє кіно, теледраматургію, документалістику або мультиплікацію не такий важливий, як сюжетика та зміст екранного твору. На початку кар'єри А. Шнітке як кінокомпозитор працював у фільмах, які мали в основі побутові сюжети, пов'язані з різними професіями (медичної, спортивної, науково-дослідницької та іншої тематики). Згодом композитор занурився в роботу в кіно, яке розкривало проблеми філософії, природознавства, психології, мистецтва як пізнання і картини світу, цей шлях привів його до створення музики до екранізацій літературно-поетичних шедеврів.

Свою діяльність в кіно А. Шнітке не вважав провідною (на відміну від Г. Канчелі), підкреслював той факт, що це були в основному роботи на замовлення, навіть виправдовувався тим, що змушений писати музику для кіно для заробітку. Це було правдою: у житті визнаного (але через деякий час) генія траплялися моменти, коли йому доводилося економити,

не вистачало на елементарні життєві потреби, тоді на допомогу приходили кінозамовлення. Варто зазначити, що оплачувалися композиторські кінороботи щедро, далеко не всі титуловані композитори мали такі можливості через те, що робота в кіно потребує особливого гнучкого підходу та постійної співпраці з режисером/продюсером. Імовірно, через це в академічних колах того часу з'явилась снобістська думка, що кіномузика не являє собою окремої цінності, композитори, які багато працюють у цьому жанрі, втрачають свою професійну репутацію та руйнують свій авторитет в очах колег, критиків і академічної слухацької аудиторії. Т. Чередниченко зазначає: «С.А. Губайдуліна, Е.В. Денисов і А.Г. Шнітке користувалися попитом у кіно та драматичному театрі, тобто у «хлібних» напрямках композиторської професії. Що ж до тягот роботи на замовлення, то вони не мають історико-політичної специфіки» [4, с. 43], музикознавець також вважає, що «вибух інтересу до творчості Шнітке спостерігається тоді, коли в композиторі поєдналися автор кіномузики і майстер новітніх композиторських технологій» [4, с. 67]. Отже, такі замовлення були затребувані, проте робота композитора залежала від режисерів. А вони, у свою чергу, не бажали провалу своїх фільмів через невдалий музичний ряд, який не вирішує художніх завдань через те, що композитор не знайомий із кіноспецифікою та не орієнтується у процесі кіновиробництва (навіть якщо він і має авторитет в академічних колах). Часто визнані композитори того часу не могли отримати такі замовлення, оскільки режисерам потрібні були мобільні, універсальні та бажано молоді композитори. Сам А. Шнітке кілька разів висловлювався про свою кіномузику в бесідах та інтерв'ю в самокритичному тоні. Наведемо кілька цитат, які визначають його ставлення до цього роду діяльності.

«Я вивчав дуже багато творів Штокхаузена, Булеза, Пуссера, намагався зрозуміти їхню техніку, «привласнити» її, тобто все це перейняти, навчитися й адекватним чином мислити. Це диктувало і певну естетику, яку я деякий час приймав і намагався себе в неї втиснути. Від цього, власне, і переживав відчуття незручності та шизофренії. Оскільки мало того, що я був змушений продавати своє тіло в кіно – і намагався себе «відмити» цією «серйозною» роботою: я відчував, що і в цьому була для мене ясна неправда. Неправда – в естетиці тодішнього музичного авангарду» [1, с. 49]. Ця цитата

є показовою не тільки за стилем висловлювання про роботу в кіно і про авангардні експерименти, якими він захоплювався тривалий час (адже його полістилістичний метод композиції народився саме в авангардний період творчості), вона характеризує його ставлення до авангарду як до можливості для деяких композиторів сховатися за умоглядною та незрозумілою для більшості стихією експерименту, проте тоді А. Шнітке тільки лише відчував це. Це він зазначав і в бесіді з Д. Шульгінім: «Я багато років працюю в кіно і роблю там бог знає що, а потім я пишу чисті серійні твори – ось цей порядок мене не влаштовує – у цьому виникає певна неправда – і там і тут» [6, с. 67].

На пряме запитання О. Івашкіна, чи викликає в автора робота в кіно неприйняття, А. Шнітке відповів досить прямо: «Так, я себе сам загнав у якусь клітку. Напевно, якщо свіжа людина зараз прийде в кіно і отримає сценарій, вона запропонує більш свіже рішення. Оскільки не скута звичним внутрішнім стереотипом. Тому мені треба було з кіно бігти, що я і зробив (в останній фразі А. Шнітке видає бажане за дійсне: він, починаючи з 1962 р., писав музику для екрану раз або декілька разів на рік, винятком були лише 1978, 1983, 1996 рр. – Є. М.)» [1, с. 53].

А. Шнітке також нарікав на те, що кіномузика негативно вплинула на його стиль та систему інтонаційності. Водночас він, порівнюючи свій досвід у кіно з аналогічним досвідом В. Сильвестрова, стверджував, що вплив кіномузики на симфонічні твори його українського колеги є навіть позитивним.

Розмірковуючи про функцію музики в кіно, він зазначав: «Композитор, який працює в кіно, неминуче стикається із цим ризиком. Недарма в Америці є професія *composer*, *Hollywood-composer* – це зовсім інша професія. На сучасному Заході жоден гідний композитор, який поважає себе, у кіно не працює. Кіно не може не диктувати композитору своїх умов» [5, с. 332–349]. Це радикальне висловлювання А. Шнітке далеко від реального стану речей: у світі (не тільки в Америці) справді є професія кінокомпозитора, якій навчаються за спеціальними освітніми програмами, і це зовсім не означає, що вона за рангом нижче професії академічного композитора. Такі спеціалізації композитори отримують ще в період навчання в консерваторіях та музичних академіях, і від цього залежить їхня майбутня творча кар'єра. Водночас

академістам не заборонений шлях у кіно — досить згадати кінороботи К. Пендереського (наприклад, «Рукопис, знайдений у Сарагосі» В. Хаса) або Д. Лігеті (наприклад, «Космічна Одиссея» С. Кубрика). Шнітке навіть назвав стиль своєї першої симфонії поєднанням кіно та робочого столу. Але наведене висловлювання композитора, імовірно, стосується особистої емоційно-психологічної, навіть фізіологічної втоми через перевантаженість від роботи над кінозамовленнями: це потребувало багато часу, залишалось мало часу та творчих сил на ті твори, які він планував сам.

«Зустріч з Ноно, ось це «підслуховування», що залишило незабутнє художнє враження <...> Саме тоді я зрозумів остаточно, що мені потрібно вчитися. І сам Ноно говорив мені про це. Пам'ятаю, що коли він запитав мене, яку кількість творів Веберна я проаналізував, то мені неважко було на це відповісти, тому що я в той час взагалі не аналізував творів цього композитора <...> Із цього моменту я остаточно зайнявся вивченням партитур нової для себе музики <...> В основному ж доводилося працювати вночі, оскільки день забирала робота для кіно» [6, с. 18–19].

А. Шнітке високо цінує і не приховує цього у висловлюваннях про філософсько-поетичне й авторське кіно, згадує імена А. Тарковського й І. Бергмана: «Найвищі досягнення кіно для мене пов'язані із цими двома іменами, у їхніх фільмах — величезна стисла сила за малої кількості тексту» [2, с. 44]. На жаль, композитор не до кінця пояснив, чому він вважає, що в таких режисерів писати музику є своєрідним сходженням до естетичного Парнасу (але водночас помилявся, адже працювати з такими режисерами, які максимально заощаджують звукові засоби, — складне завдання, не випадково, що на кіномайданчику разом з А. Тарковським вдалося «втриматися» тільки композиторам В. Овчіннікову й Е. Артем'єву). Імовірно, А. Шнітке мав на увазі можливість широкого вибору музичних виразних засобів, які могли підкорити собі більшість екранних засобів, отже — проявити свою творчу індивідуальність.

Згадуючи про Д. Шостаковича, А. Шнітке висловив досить суперечливу ідею, ставлячи його роботи в кіно на нижчий щабель стосовно робіт в академічних жанрах (причому для нього це був незаперечний факт), проте все ж він був влячний Д. Шостаковичу за кіно- і театральну музику:

«Якби Шостакович був більш вольовою <...> людиною та дослухався би до всієї критики оточення та всіх своїх мук, то він цією б волею себе знищив, беручи до уваги його виняткову багатогранну діяльність і в кіно, і в театрі тощо. Але в нього, слава Богу, не було її» [6, с. 87].

Сформоване в композитора ставлення до роботи в кінематографії ніяк не вплинуло на якість написаної ним кіномузики, що він кілька разів підкреслював у різних інтерв'ю та бесідах.

Перші проби на кіномайданчику вже заявили про нього як про перспективного кінокомпозитора для режисерів. Його роботи у фільмах «Вступ» режисера І. Таланкіна (1962 р.), «Пригоди зубного лікаря» режисера Е. Клімова (1965 р.) свідчать про гнучкість композиторського мислення та здатність точно розуміти поставлені завдання, орієнтуватися в різній кінотематиці, що і відкрило йому дорогу у велике кіно (і в цьому йому допоміг метод полістилістики, який щедро використовувався автором у його кінороботах, особливо прийоми колажу).

Суперечливі висловлювання А. Шнітке про свою діяльність у кіно спостерігалися регулярно: «Якось Елема Клімова й Альфреда Шнітке було запрошено до угорського посольства, де демонстрували фільм «Спорт, спорт, спорт». Режисер представив композитора та додав: ви його не знаєте, на концертних майданчиках його не виконують, звучить тільки його музика в кіно, чого він, напевно, соромиться. Шнітке скочив із місця і став гаряче заперечувати: він аж ніяк не соромиться, робота йому дуже подобається, і він її любить» [3, с. 94].

В Альфреда Шнітке були і взаємно улюблені режисери, серед них виділяється кінорежисер і мультиплікатор Андрій Хржановський, з яким вони разом працювали над «Скляною гармонікою» (1968 р.), «Метеликом» (1972 р.), «У світі байок» (1973 р.), «Восени» (1974 р.), «Я до вас лечу у спогадах» (1977 р.), «І з вами знову я» (1980 р.), «Школою витончених мистецтв. Пейзаж з ялівцем» (1987 р.). Але традиційно мистецтвознавці виділяють «Світ байок», проте, на наш погляд, незаслужено залишають поза увагою кращу спільну роботу режисера і композитора «Школа образотворчих мистецтв. Пейзаж з ялівцем». У цій короткометражці йдеться про естонського репресованого художника Юло Соотере, і вся картина (напіванімаційна, напівхронікальна) супроводжується

демонстрацією його живопису. Багато цікавих збігів пов'язано із цим фільмом, що створюють ланцюжок асоціацій із явищами та подіями, які не перетинаються ані в часі, ані у просторі. Фільм починається інструментально-хоровим вступом із використанням мікрополіфонії і сонорних прийомів, що у звучанні хорової звукової маси близькі звучанню синтезованим спектрами. Відомо, що в А. Шнітке є тільки єдиний досвід у галузі електронної музики – «Потік» (1968 р.) з використанням єдиного згенерованого тону та подальшим його спектральним розшаруванням. Стилістично твір можна віднести до напрямку ембієнт, який став популярним у 80–90-х рр. У фільмі також згадується прізвище відомого архітектора Ле Корбюзьє, який побудував свій знаменитий павільйон – концертний зал «Філіпс», відкритий у 1958 р. у Брюсселі, і запросив для створення звукового наповнення Е. Вареза, засновника електронної музики, який для цього проєкту написав свій останній твір «Електронну поему» (за участю Я. Ксенакіса). Через рік у СРСР був побудований перший фотоелектронний спектральний синтезатор АНС військовим інженером Є. Мурзіним, на якому були виконані «Потік» А. Шнітке, а також деякі фрагменти з його кіномузики. На жаль, композитор мало експериментував зі звуковим синтезом, хоча і цікавився цим напрямом, але академічний інструментарій не відпускав композитора в синтетичну стихію (імовірно, тому, що він мало писав для кінофантастики). Фільм А. Хржановського є глибоким і цікавим, музика супроводжує художній задум і відкриває його невідомі горизонти, не можна не сказати про автоцитати – Каденцію з *Concerto-grosso* № 1 і фрагмент альтового концерту (можливо, А. Шнітке вважав ці твори найбільш популярними і впізнаваними для широкої кіноаудиторії. Каденція з *Concerto-grosso* № 1 використовувалася композитором у кіно не раз, що також підтверджує цей імовірний мотив звернення композитора до автоцитати – Є. М.).

Звуковий синтез знайшов відображення в кіномузиці А. Шнітке, хоча не настільки різноманітно та широко, як в інших композиторів. У зв'язку із цим треба сказати про синтезований вокально-хоровий фрагмент до фільму О. Мітті «Екіпаж» (1979 р.), який звучить у напружений момент стрічки, коли ще не ясна доля екіпажу та пасажирів. У цій зворушливій сцені зустрічаються поранений та обморожений

помічник пілота В. Нінароков (А. Васильєв) і закутаний у ковдру маленький хлопчик, який сховався в куті хвостового відсіку (хвіст згодом відірве під час посадки з реверсним гальмуванням). На жаль, про роботу композитора в цьому фільмі написано мало, а більше уваги приділяється спільній роботі А. Шнітке й О. Мітті у фільмі «Розповідь про те, як цар Петро арапа женив», хоча, на наш погляд, «Екіпаж» – це одна з найпотужніших співпраць режисера і композитора. Можна говорити про недоліки фільму (свого часу його критикували за невідповідність строго технічних деталей), але музична робота є бездоганною, є дивним, що тільки В. Холопова двічі згадує цю кінороботу композитора у своїй монографії «Композитор Альфред Шнітке». Музикознавець наполягає, що основним методом роботи композитора в кіно був метод контрапункту, але, на наш погляд, це досить суперечливе висловлювання, оскільки він був неперевершеним практиком і професіоналом у цій галузі і використовував всі можливі музично-кінематографічні прийоми. У фільмі це яскраво демонструє напружена пасакалія, яка супроводжує кадри відриву літака від вже охопленої вогнем злітної смуги: нові поліфонічні нашарування разом із появою в «остинатному» режимі тексту на табло «До зльоту не готовий». На жаль, кінодосвід А. Шнітке в «Екіпажі» та прийоми, винайдені композитором, ніяк не відбилися на кінороботі А. Сільвестрі у фільмі Р. Земекіса 2012 р. з однойменною назвою (інший варіант назви – «Політ»). Імовірно, американський композитор знав про перший радянський фільм-катастрофу, проте не скористався цікавими прийомами поєднання музичного та візуального рядів, які були знайдені А. Шнітке. Пояснення можна знайти в тому, що у фільмі Р. Земекіса йдеться не стільки про катастрофу (якій загалом відведено кілька хвилин екранного часу), скільки про подальше кримінально-психологічне розслідування та судовий процес над пілотом.

Висновки. Стилістичні, образні, сюжетні й асоціативні паралелі, які ми зазначили у статті, відкривають світ кіномузики А. Шнітке в тому обсязі, що досить демонструє метод композитора в кіно і дозволяє не залучати до аналізу не менш цікаві та знакові роботи композитора в кіно. Автор проявляє абсолютний універсалізм свого творчого підходу та відповідність у кожному конкретному сюжету. Отже, багаторічна практика на кіномайданчику відіграла важливу роль

у становленні композиторського мислення, і багато знахідок у його академічній музиці походять із його кіномузики, у ній відчувається вплив кіномонтажу й інших методів роботи з екранними творами (безумовно, і навпаки). Таке взаємозбагачення можливе тільки за умови різних родів композиторської діяльності, що і дало світу феномен Альфреда Шнітке.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ивашкин А. Беседы с композитором Шнитке. Москва : РИК Культура, 1994. 302 с.
2. Холопова В. Дух дышит, где хочет. *Наше наследие*. 1990. № 3. С. 42–46.
3. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. Москва : Аркаим, 2003. 253 с.
4. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. 572 с.
5. Шахназарова Н. Новая жизнь традиций в советской музыке. *Статьи и интервью*. Москва : Советский композитор, 1989. С. 332–349.
6. Шульгин Д. Беседы с композитором. Москва : Деловая лига, 1993. 111 с.

REFERENCES

1. Ivashkin, A.V. (1994) Conversations with the composer Schnittke. Moscow: RIK Culture, 1994. [in Russian].
2. Kholopova, V.N. (1990) The spirit breathes where it wants. *Our legacy*. 1990. № 3. P. 42–46. [in Russian].
3. Kholopova, V.N. (2003) Composer Alfred Schnittke. Moscow : Arkaim, 2003. [in Russian].
4. Cherednichenko, T.V. (2002) Musical stock. 70'th. Problems. Portraits. Cases. Moscow: New literary review, 2002. [in Russian].
5. Shakhnazarova, N.G. (1989) New life of the traditions in Soviet music. *Articles and interviews*. Moscow: Soviet composer, 1989. P. 332–349. [in Russian].
6. Shulgin, D.I. (1993) Conversations with the composer. Moscow : Business league, 1993. [in Russian].