

ИСТОРИЯ КИНО

УДК 781.61

Н. В. Пинтверене

КИНЕМАТОГРАФ М. ТАРИВЕРДИЕВА 1960-х годов: ПРОРЫВ В «БУДУЩЕЕ ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМЫ»

«Будущее звуковой фильма» — так называлась статья С. Эйзенштейна (1928), в которой был сформулирован принцип слияния видеоряда и музыки. По словам режиссера, это была формально-теоретическая статья, поскольку проверить данные предположения в то время в СССР было невозможно технически.

С. Эйзенштейн считал, что теоретическая подготовка является необходимой предварительной формой творчества, ориентиром для выбора правильного направления в использовании звука в наступающей эре звукового кино. Основной принцип слияния музыки и видеоряда он сформулировал так: «Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования. Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами. И только такой „шторм“ дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов. Контрапунктический метод построения звуковой фильма не только не ослабляет интернациональность кино, но доведет его значение до небывалой мощности и культурной высоты» [1, с. 316].

Заявленные режиссером теоретические принципы контрапунктического построения не получали в нашей стране развития на протяжении нескольких десятилетий: первые опыты советского кино в сфере звукозрительного синтеза в большинстве случаев сводились к синхронному совмещению зрительного и музыкального рядов. Идеи С. Эйзенштейна были развиты значительно позже. Одним из первых, кто осознал их художественное значение, стал М. Таривердиев. Принцип полифоничности, монологичность как способ самовыражения художника получают в картинах М. Таривердиева особое звучание. Прием звукозрительного синтеза станет одним из ключевых разрабатываемых в общей музыкальной концепции фильма М. Таривердиева: «Дело в том, что озвученный фильм и фильм звуковой — разные вещи. Сегодня практически не снима-

ют звуковое кино. Во всяком случае, то, что мы чаще всего сегодня видим на экране, это не есть звуковое кино. Звуковой фильм — это фильм звукозрительных образов, где зрительный и звуковой образы сливаются в единое целое. А то, что мы чаще всего видим, — это фильмы немые, но они озвучены и при этом лишены изящества немого кинематографа, его пластики. Просто записанные речь, звуки произносятся напрямую или идет экшн — действие. И все. 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 фраза прокричится в 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. Ты даже не всегда осознаешь, но ты все эти линии чувствуешь. И иногда возникает воздействие, возникает образ, и он остается в душе» [2, с. 62].

Спустя десятилетия, отмечая достижения звукового кино на раннем этапе его развития, Ю. Лотман напишет о принципе соединения звукового и зрительного образов, подтверждая художественное значение и перспективность теоретических положений С. Эйзенштейна: «Техника обеспечила возможность строгой синхронности звука и изображения и дала искусству выбор соблюдать или нарушать эту синхронность, то есть сделала ее носителем информации» [3, с. 300].

Имя Микаэла Таривердиева неразрывно связано с искусством кино, его историей, рождением традиций, поэтому по праву можно говорить о «Кинематографе Микаэла Таривердиева». Предвестником нового кинематографического стиля стал фильм «Человек идет за солнцем» (1961), снятый совместно с М. Каликом. Это был переворот: новый музыкальный язык, камерность, импровизационность. Объединение в музыкальном контексте двух стилей — барокко и джаза — внесло в общее звучание дух свободного личного самовыражения, ощущение гармонии. Искренность, интеллигентность, щемящая ностальгическая интонация — вот те качества, по которым зритель точно определяет авторство: Микаэл Таривердиев.

С первых шагов звуковое кино шло по пути поиска музыкальной поэтики. Еще в эпоху немого кино, в период развития импровизационного искусства таперов, определилось ведущее значение инструментальной музыки. Творчество С. Прокофьева и Д. Шостаковича в области кино направило процесс развития киномузыки по пути поиска принципов звукозрительного синтеза. Д. Шостакович был одним из первых, кто выступил с требованием писать конкретную музыку для конкретного фильма, избавиться от ее иллюстративности в немом кино. Вот фрагмент одной из публикаций Д. Шостаковича: «Нет более забытого советской общественностью участка, как музыкальная иллюстрация к кинофильмам. Большинство музыкантов, работающих в качестве иллюстраторов в кино, смотрят на этот труд как на болото, которое засасывает того или иного музыканта, делает из него „вдохновенную машину“, обязанную ежевечерне столько-то часов импровизировать под картинку, и накладывает тяжелый, несмыслимый штамп на композиторское дарование» [цит. по: 4, с. 133].

Звук пришел в кино, но поэтика определилась не сразу. Определенные каноны музыкального кинематографа, стереотипные приемы музыкального решения свиде-

тельствovali о наступлении кризиса киномузыки. На страницах журнала «Искусство кино» появляются статьи, авторы которых заявляют о необходимости перемен. Это Л. Трахтенберг, В. Васина-Гроссман, Г. Троицкая, Я. Харон. Л. Трахтенберг пишет о кино-критиках, которые «упорно отмалчиваются, как будто музыка в звуковом кино не является фактором художественного достоинства» [5, с. 109]. Данную проблему он поднимает в своих поздних выступлениях, сожалея, что нет достойных работ о музыке и звуке в кино [6, с. 100–105]. Рассуждая далее, автор пишет: «Музыка наших кинофильмов, как правило, использует только симфонический жанр. Исключение составляют единичные картины. Каким бы ни был фильм — большим или малым, великую тему он поднимает или тему меньшую — для него пишут симфоническую музыку» [5, с. 109].

В 1960-е годы М. Таривердиев буквально врывается в мир кино. Он выступает на страницах журналов, ведет курс музыкальной драматургии фильма во ВГИКе, овладевает профессией звукорежиссера. Представление о роли композитора в процессе создания фильма было устойчивым: он соавтор, музыкальный драматург. На фоне немногочисленных жанровых моделей советского кино картины М. Таривердиева привлекали внимание оригинальностью решения: музыкальная комедия масок, фильм-монолог, пародия на комическую оперу, эксцентрическая комедия, музыкальная фантазия. Решение проблем музыкальной кинодраматургии осуществлялось за счет опыта работы в области академической музыки, несмотря на то что эстетические законы этих видов искусств были противоположны. Но событийность музыкальной драматургии, ее процессуальность способствовали кристаллизации главной идеи фильма.

В начале 1960-х годов возникает поэтический кинематограф. Появление его было связано с эпохой «оттепели», временем, когда внутренняя потребность создавать светлые в плане мироощущения картины объединила двух неординарных художников: М. Калика и М. Таривердиева. В 1960-е годы М. Таривердиев был в особой степени связан через музыку с интонацией времени. Его картины внесли камерность, искренность, что в принципе не было свойственно до этого времени советскому музыкальному кинематографу, развивавшемуся в рамках стилистики советской эстрадной музыки 1950-х годов. В кино впервые зазвучала неповторимая «таривердиевская» интонация с присущей ей щемящей нежностью.

Сергей Соловьев подчеркивал, что Таривердиев фактически сформировал стиль киномузыки тех лет: «Главный тон, главный звук этой музыки — ностальгия о чем-то. Даже тогда, когда эта музыка рождалась, я хорошо помню эти годы, она была странно несовременна. Микаэл считался самым современным композитором, который свой современный имидж, как принято теперь говорить, строил на том, что его напевы, его мелодии были уже тогда ностальгией по чему-то. Ностальгией по чему-то идеальному» [цит. по: 2, с. 391].

Особое звучание приобрели «классицизмы», ставшие неотъемлемой частью музыкальной лексики М. Таривердиева. Их «проводниками» выступают музыкальные инструменты и, собственно говоря, музыка барокко. В фильме М. Калика «Человек идет за солнцем» впервые в советском кино был использован клавесин. Введение его в тембровую палитру современного фильма было весьма неожиданным. После выхода картины М. Таривердиев писал: «Огромное значение имеет инструментовка киномузыки. В фильме „Человек идет за солнцем“ пробеги мальчика даются под звуки... клавесина. Анахронизм? Нет. Этим старинным инструментом мне хотелось подчеркнуть, что всегда, во все эпохи, мальчики бегали и будут бегать за солнцем» [7, с. 3]. Один из путей

проникновения «классицизма» в музыкальную ткань картины демонстрирует органная музыка И. С. Баха в фильме А. Зархи «Мой младший брат» (1962). В. Васина-Гроссман пишет об этом опыте М. Таривердиева в связи с природой тематизма картины (один из героев фильма слушает музыку Баха, потрясающую его): «от этого эпизода тянутся „бахианские“ нити и к другим эпизодам фильма, к тем, где музыка должна раскрыть глубинную сущность исканий и ошибок молодых героев» [8, с. 142].

М. Таривердиев был увлекающимся человеком и, как показало время, в высшей степени кинематографичным. Первые шаги на пути в «свое кино» он сделал, будучи студентом. Он отдает дань традициям кино тех лет с требованием соответствия музыки и изображения, когда все звучало ярко, с размахом, а в почете были большие оркестры, хоры, солисты. Примером такой работы стала музыка к дипломной картине М. Калика и Б. Рыцарева «Юность наших отцов» (1957). Но жажда эксперимента, атмосфера свободного артистического самовыражения побуждали к поиску нового музыкального языка. Первым фильмом на этом пути стала картина «Десять шагов к Востоку» (1959), снятая режиссерами А. Заком и Х. Агахановым. Музыка ее по своей сути составляла яркий стилистический контраст с советским эстрадным направлением, которому в целом следовал кинематограф 1950-х гг. Использование сугубо инструментальных жанров выделило картину из общего потока отечественных кинолент с обилием песенного материала. В основе музыкальной драматургии — контраст двух интонационных сфер, макро- и микротематизма. Связь тем с конкретными экранными образами наделяет их функциями лейтмотивов. Ряд из них вводится по типу аллюзий (Д. Кейдж, К. Дебюсси). В противовес классической завершенности, композитор размыкает форму, утверждая открытый финал — прием, который займет свое место в драматургии ряда его фильмов. М. Таривердиев использует двойной состав оркестра, вводит в партитуру альтовый и теноровый саксофоны, арфу, рояль. Наряду с симфоническими номерами он использует и инструментальные соло. В этом заключается проявление формирующегося стиля тембровой драматургии. Эксперименты со звуком приводят к созданию таких приемов, как «тембровая имитация», «асинхронность», заменяющих привычные стандарты звукописи. Фильм «Десять шагов к Востоку» положил начало двум основным типам музыкального тематизма М. Таривердиева. Первый — лирический, он будет характерен для фильмов-монологов. Второй — декламационный, доминирующий в детективно-приключенческих картинах. В фильме «Десять шагов к Востоку» впервые проявляется монологичность: обилие инструментальных соло, включение в пространство кино персонажа-повествователя. Единственная кантилена представляет собой монолог-воспоминание главного героя.

Работа с камерной партитурой начнется с фильма М. Калика «Человек идет за солнцем» (1961). Продолжением этого эксперимента станут дальнейшие совместные картины: «До свидания, мальчики!» (1964) и «Любить» (1966). Здесь проявилась определенная степень свободы от академических стереотипов, традиционного вокала. Стремление говорить в рамках доступной интонации побуждает к поиску нового способа высказывания. Композитор находит универсальный путь, объединяя элементы современного музыкального языка, джазовые ритмоинтонации с барочными формулами. Сквозь призму данной интонационности автор выражает собственное мироощущение, окрашивая в особые краски-состояния лирические темы. Так в кинематографе, в условиях свободного творчества, возникает субъективная форма авторского монолога. Исповедальная манера высказывания, интимная интонация, сложная мета-

форичная поэзия — это то, что не было известно ранее в киномузыке. Начало всему положила песня-монолог «У тебя такие глаза» (фильм «Человек идет за солнцем»). По словам композитора, это — первый опыт соединения камерной музыки и эстрады. Так рождаются синтетические жанры, песни-монологи, монологи-речитативы. Автору необходима была особая манера их произнесения, не сугубо академическая и не эстрадная, а, скорее, актерская. И он находит новый способ исполнения: не оперный голос на поставленном дыхании, а неголосовое пение — новую подачу: наполовину говор, наполовину пение. Так в рамках кино возникает своего рода «третье направление». Композитор никогда не обсуждал это публично, но в данном случае создание условий для соперничества зрителями декларировано как эстетический принцип. Впоследствии, когда многие композиторы подхватят эти идеи и прибегнут к стилистике «третьего направления», М. Таривердиев отойдет от него.

Монологичность отличает все «каликовские» картины 1960-х годов. Внутреннее музыкальное решение фильма всегда находилось с самого начала. По словам М. Калика, это была не музыка к фильму, а музыка фильма, она определяла ход развития, создавалась параллельно съемкам. И режиссер снимал эпизод, рассчитывая на нее. Фильм «Человек идет за солнцем» снят в духе поэтической притчи, построен по типу симфонической поэмы. Развитие основано на движении красок: тембровых, цветовых, солнечных бликов, лучей. Калейдоскоп красок отражает многообразие мира и впечатления, полученные мальчиком. В фильме звучит необычная солнечная музыка, что видно из названий номеров: «Пробеги с красным стеклышком», «Капли солнца на городе», «Гелиоустановка». Особая легкость звучания картины объясняется использованием камерного состава. Композитор обходится без струнных инструментов, которые до того времени считались основой кинооркестра, идет по пути применения лейттебров. Фильм представляет собой сочетание маленьких новелл. Это эпизоды-встречи мальчика с разными людьми. Лейттема бега (клавесин и флейта) пронизывает музыкальную ткань картины. Идея непрерывности жизни, взаимосвязи явлений воплощается в монотематическом принципе драматургии. Закономерности формы рондо, внутренняя пульсация в смене рефрена и эпизодов задают необходимый ритмический алгоритм. Подобный тип драматургии — находка для фильма, имеющего новеллистический принцип строения. М. Таривердиев первым доказал, что музыкальная форма способна определять развитие, в том числе и в картине с отсутствующим сюжетом. Необычно окончание фильма. Введение в конце монолога «У тебя такие глаза» на авангардные стихи С. Кирсанова, интонационно и стилистически не связанного с материалом картины, воспринималось как фантастическая кульминация дня.

Фильм «До свидания, мальчики!» снят в жанре поэтического монолога. М. Калик считал, что это лучшая работа М. Таривердиева и лучшее из того, что сделано им самим как режиссером. «Я долго думал, — пишет Таривердиев, — 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 неоформленной. Как бы говоря о том, что вот я еще не знаю, какая она должна быть, жизнь. Я знаю только одно: впереди меня ждет только радость. А какая она будет — не понятно. Я просто пробовал, даже не думал, что это будет началом фильма» [2, с. 61]. Фраза «Впереди,

мне казалось, меня ждет только радость», по словам самого композитора, отражала, прежде всего, философию жизни.

Авторы фильма смело оперируют временем. С одной стороны, жизнь предстает перед зрителем как воспоминания Володи (на экране титры: «Помню...»), с другой, будущие события показаны как настоящее. Для авторов картины этот фильм — фильм о прошлом, как бы ностальгия вперед. Приемом, предвосхищающим трагические события, становятся титры, слова Володи (немой монолог). Из них мы узнаем о смерти ребят: «Витька погиб в 41-м, под Новоржевом, Сашка был реабилитирован посмертно в 1956 году».

Музыкальным воплощением внутреннего монолога героя становится лейттема мечты. Включаясь в различные по содержанию эпизоды фильма, она объединяет в единое текстовое пространство художественные и документальные кадры фильма. Присущие ей речевая выразительность, доверительность тона станут отличительным свойством мелодики М. Таривердиева, которая определяет стилистику вокальных произведений «третьего направления». Музыкальная драматургия отражает двуплановость композиции фильма, выражающуюся в конфликтном сопоставлении документального и художественного. Картинам мирной жизни противостоят кадры военных кинохроник, которые помещаются в центр лирических эпизодов. Возникает подобие трехчастности. Так построена сцена объяснения Володи с мамой перед зачислением в военное училище. Разговор проходит на фоне тиканья часов, словно отмеряющих последние дни мирной жизни. Оно предвосхищает время утрат, гибель матери. В центре сцены — кадры военной кинохроники, создающие образ марширующего фашизма: бойцы гитлерюгенда, речь фюрера, троекратное «зиг — хайль», костер из книг, печь крематория и музыка фашистских парадов. Документальные кадры проникают в сцену свидания и первого поцелуя Володи и Инки, обнажая еще одну страшную сущность фашизма — уничтожение детей в концлагерях. Последняя кинохроника вводится в сцену прощания влюбленных.

Фильм открывается увертюрой. Первыми звуками становятся гудок парохода и удар судового колокола. Море, корабль и звуки колоколов утверждаются в качестве неотъемлемой, повторяющейся части образно-звуковой партитуры фильма, приобретающей метафорический смысл. Романтическая лейттема мечты звучит у рояля. В ее неторопливый ток органично вплетаются крики чаек. Непринужденно вступают вокал, голос М. Таривердиева, доверительный разговор о чем-то главном. И это море в кадре, чайки, игра света, купающиеся мальчишки воспринимаются как метафора мира, где есть место мечте и надежде. Поэтому так естественно в титрах появляется главная фраза: «Впереди, нам казалось, нас ждет только радость». И основная тема фильма сразу связывается с юношеской мечтой, первой любовью. Композитор использует ее и в лирических, и в трагических эпизодах фильма. В заключительных кадрах, при показе страшных военных кинохроник, она звучит в духе спокойной импровизации. Ровное течение музыки идет как бы вопреки этим событиям, противостоит смерти, раскрывается в духе глубокого по содержанию монолога. В конце фильма в сцене прощания последний раз прозвучат гудок парохода (после слов Володи «Я тебе напишу» гудок звучит непрерывно, тревожно) и удар колокола, прерывающий импровизацию. В образном плане — прощание, утраты, обрыв мирной жизни.

М. Таривердиев идет по пути контрапунктического несоответствия музыки и видеоряда. Возникающий момент расхождения расширяет пространство поэтических

смыслов. Подобный способ слияния музыки и видеоряда, неизвестный советскому кино до тех пор, режиссер определил понятием «полифоничность». Теоретически намеченные С. Эйзенштейном идеи звукозрительного контрапункта были развиты композитором одним из первых.

Фильм «Любить» представляет собой синтез игрового, документального кино, интервью. На вопрос «Что вы знаете про любовь?» отвечают в фильме обычные прохожие. О любви и таинстве брака рассуждает Александр Мень. Его глубокий философский монолог рассредоточен по всей картине. Фильм «Любить» — музыкальная фантазия, в основу которой положены четыре новеллы о любви, предваряемые цитатами из библейской «Песни песней», которые органично вплетаются в общую поэтическую стилистику фильма в качестве эпиграфа (титры). В связи с этим авторы выстраивают логическую схему чередования новелл. В фильме присутствует и самостоятельная музыкальная драматургия. Основную эмоционально-смысловую нагрузку выполняет лейттема любви, в стилистическом отношении перекликающаяся с лирическим образом картины «До свидания, мальчики!»: те же эстетика и направленность в будущее «третьего направления». И тема вибратона, связанная с ожиданием, расставанием и болью. Она станет основой заключительного вокального монолога «Поздно, мне любить тебя поздно!». По словам В. Таривердиевой, «быстрый финал после долгой медленной части, если говорить на языке классической музыкальной формы. Но он не завершает, а размыкает форму, он оставляет вопрос открытым, как будто появляется еще один сюжет в этой вечной череде сюжетов о любви, о неизбежности ожидания...» [2, с. 377].

Произведением, в котором принцип полифоничности, монологичность явились мощным средством творческого самовыражения, стал фильм Г. Поженяна «Прощай» (1965). В рамках этого произведения окончательно сформировалась эстетика «третьего направления». Контрапунктический метод построения звуковой фильма С. Эйзенштейна доведен в картине до высшей степени художественного проявления. Он выразился в создании нового оркестрового контрапункта музыкальных и зрительных образов.

Г. Поженян, поэт, герой-черноморец, снимает картину с предельной достоверностью. Проблема, которую решают авторы фильма, — проблема поколения времен отечественной войны, нравственно-психологическая. Это вопрос о сохранении человеческого в человеке. Это размышления о долге, товариществе, любви. Шесть монологов Г. Поженяна стали поэтической основой речитативов. Режиссер возлагает на них одну из основных драматургических функций: «Мне нужна была музыка, которая в сочетании с поэзией приняла бы на себя главную идейную, философскую нагрузку. Такую роль и выполнили написанные Таривердиевым песни-речитативы» [цит. по: 9, с. 132].

Фильм отличается высоким уровнем операторской работы, драматургической завершенностью узловых эпизодов, особой поэтикой кульминационных сцен. Суть эксперимента сводилась к новаторским монологам, исполненным М. Таривердиевым. Принцип полифоничности проявился в тщательно разработанной линии музыкальной драматургии, опережающей ход киносюжета. Между параллельно развивающимися кинематографическим повествованием и музыкальным сюжетом возникали сложные взаимосвязи, расширяющие ассоциативный ряд значений синтетического образа. В монологах «Я такое дерево» и «Сосны» авторы стремятся к полноте соответствия поэтического и зрительного образов. Поэзия монологов требовала кинематографиче-

ского решения, которое акцентировало бы основную идею. Эти эпизоды становятся ключевыми в создании особой атмосферы, все внимание сконцентрировано на состоянии героя: драматургически мотивированная остановка действия, время для осознания чувства одиночества, предощущения ухода. Авторы прибегают к необычной операторской съемке (внешние, не совсем естественные очертания предметов, природы, искажения контуров), особому свету.

Монологи «Я принял решение» и «Вот так улетают птицы» — пример звукозрительного контрапункта. Первый звучит во время вечеринки. Все спокойно, моряки на отдыхе, звучат песни под гитару. Неожиданным контрастом с этой безмятежной картиной вступает музыка. Она отстраняет от всего происходящего. В кадре — главный герой, и понятно, что это его внутренний монолог, когда «один на один с собою ты принял решение». Это момент предощущения трагедии, несмотря на беззаботную атмосферу эпизода.

Драматические монологи «Я принял решение» и «Сосны» намечают тему, связанную с расставанием, которая будет продолжена в последующем монологе «Вот так улетают птицы». Он звучит во время танцев в городском саду. Звук городского оркестра полностью заглушен, на первый план выходит монолог. В музыке отсутствует танцевальное начало. Неожиданные гармонические сопоставления сдержанных, как бы отстраненных, бесстрастных аккордов в самом начале, мелодическая точность речевой интонации, ритмическая свобода, остановки на неустойчивых звуках, паузы — все это способствует созданию ощущения внутреннего монолога героя со свойственными ему остановками, прерывающимися на время ход мысли. Музыкальное развитие идет по пути динамического нарастания к кульминации, к выражению поэтического смысла, сосредоточенного в конце монолога: «Вот так улетают птицы. Вот так расстанутся люди». Это достигается повторением обостренных речитативных интонаций, уплотнением фортепианной фактуры, крещендирующей динамикой. Создается необходимая для кульминации степень контраста начала монолога с его окончанием. Тема смерти представлена через образ расставания людей. Так традиционно иллюстрируемая музыкой духового оркестра сцена на танцплощадке вырастает до уровня одного из трагических эпизодов картины.

Музыка в фильме вызвала как положительную, так и отрицательную реакцию критиков. Монологичность, проявившаяся в крайне исповедальной манере, откровенный характер диалога со зрителем стали для того времени смелым заявлением. В. Таривердиева писала: «И все-таки вокальный цикл на стихи Поженяна, эти семь монологов, стали вызовом. Кого-то они покоряли с ходу. Кого-то эпатировали. „Я такое дерево. Я такое дерево. Я другое дерево“ — это была крайняя степень откровенности, это было безоглядное утверждение собственного „Я“» [2, с. 344].

Степень непонимания усилилась, когда странные, по оценкам слушателей, монологи стали звучать в исполнении автора. Но музыка обрела новую жизнь после выхода двухмиллионного тиража пластинок. Из воспоминаний М. Таривердиева: «Музыка из фильма звучала везде. Но опять-таки она не была предназначена для массового пения, и уж совсем не для ресторанов. И в то же время это была не камерная музыка, не для камерного зала, но и не массовая. Так сложилось то, что потом, по-моему, Родионом Щедриным было определено как музыка третьего направления. Какой-то новый жанр, новые интонации, новая манера исполнения» [2, с. 76].

Отойдя от эстетики «третьего направления», М. Таривердиев обратился к ее стилистике, также в рамках кинематографа создавая знаменитые «Сонеты Шекспира».

Это был еще один эксперимент: композитор за роялем органично входит в кадр, ведя искренний разговор со зрителем. Принципы «третьего направления», сформулированные М. Таривердиевым, были восприняты многими композиторами, работающими в области киномузыки. Среди них стоит назвать Г. Гладкова, М. Минкова, А. Петрова, И. Шварца, А. Рыбникова, В. Дашкевича и других, все они создали обширный песенный материал.

Эксперимент, предпринятый М. Таривердиевым, в советском кинематографе был уникальным. Особая поэзия его картин шла от самого характера отношения композитора к жизни. Именно об этом говорил А. Джигарханян, вспоминая М. Таривердиева: «У него, я думаю, гораздо больше точек восприятия того, что происходит вокруг нас. Человек все равно ограничен в восприятии той информации, которую дает ему природа. Поверьте мне, я говорю это не потому, что я сейчас его вспоминаю, я часто его вспоминаю, когда сталкиваюсь со способом и попыткой говорить всем организмом в искусстве» [цит. по: 2, с. 417].

Литература

1. *Эйзенштейн С.* Будущее звуковой фильмы. Заявка (1928) // *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 315–316.
2. *Таривердиев М. Л.* Я просто живу. Таривердиева В. Г. Биография музыки. М.: Зебра Е, 2004. 656 с.
3. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // *Об искусстве.* СПб.: Искусство — СПб, 1998. С. 290–370.
4. *Васильева Н.* Дмитрий Шостакович — кинематографист // *Искусство кино.* 1971. № 2. С. 128–139.
5. *Трахтенберг Л.* Заметки о музыке кино // *Искусство кино.* 1960. № 11. С. 109–111.
6. *Трахтенберг Л.* Драматургия звука // *Искусство кино.* 1969. № 9. С. 100–105.
7. *Таривердиев М.* Из фильма песни не выкинешь // *Советский экран.* 1962. № 24. С. 3.
8. *Васина-Гроссман В.* О песнях Микаэла Таривердиева // *Мастера советской песни.* М.: Сов. Композитор, 1977. Вып. 1. С. 125–149.
9. *Цукер А.* Микаэл Таривердиев: монография. М.: Сов. Композитор, 1985. 288 с.

Статья поступила в редакцию 6 июля 2011 г.