

ИСТОРИЯ КИНО

УДК 781.61

Н. В. Пинтверене

М. ТАРИВЕРДИЕВ. «СЕМНАДЦАТЬ МГНОВЕНИЙ ВЕСНЫ». МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЭТИКА ДЕТЕКТИВНОГО СЕРИАЛА

К работе над сериалом «Семнадцать мгновений весны» М. Таривердиев приступил, уже будучи автором музыки более чем к тридцати фильмам. Эта картина стала обобщением первого, экспериментального по своей сути, периода работы композитора в кино. Работа с Т. Лиозновой представлялась М. Таривердиеву большой творческой удачей. Она относилась к тому типу режиссеров, которые не боятся композитора, радуются успеху его музыки, разделяют удачное музыкальное решение, понимая, что это скажется на дальнейшей судьбе фильма. Т. Лиознова считала, что концепция картины зависит от того, насколько органично соединятся все кинематографические линии. Основное требование к композитору она определяла так: «Мне были знакомы взгляды Таривердиева на роль музыки в кино, ведь я была слушательницей его лекций, когда он преподавал во ВГИКе, а я там училась. И мне нужен был именно такой композитор, который не шел вслед за материалом, а силой своей индивидуальности, своего мироощущения привнес бы в картину то, чего ни я, ни оператор, ни актеры не смогли бы выразить» [1, с. 446].

У М. Таривердиева уже был опыт создания музыки к детективному сериалу о резиденте режиссера В. Дормана. Но в данном случае его привлекали сюжет Ю. Семенова, развивающийся на протяжении 12 серий, сама эстетика телевидения, каноны которой предстояло формировать ему одним из первых. Ответить на вопрос, каким будет музыкальное решение картины со столь развернутым повествованием, поначалу композитор не мог. И лишь представив основные музыкальные образы фильма, он принимает предложение режиссера: «Я, как всегда, когда пишу музыку к фильму, стараюсь поставить себя на место героя. Писать музыку к обычному политическому детективу было неинтересно, да, наверное, и неправильно. И я стал думать о том, что испытывает человек, который был заброшен в Германию — много лет назад, во время этой страшной войны. Ведь Штирлиц — герой собирательный, такие люди существовали, их было трое, тех, кто работал в высших эшелонах немецкой власти. Двое были рас-

крыты и погибли, один остался жив. Так что же должен чувствовать этот человек? Ну, конечно, меру ответственности, чувство долга. Но что главное? Мне казалось, что он должен чувствовать тоску по дому. Может быть, я и не прав, но ведь я разведчиком не был. А что такое тоска по дому? Это тоска по людям, по жене. Это очень романтично, но что-то не то. А может быть, все-таки тоска по небу, по своему небу?.. Ведь небо везде разное. Вот небо ялтинское — оно другое, совершенно другое, чем в Москве. Небо в Берлине — тоже. Состав воздуха, химический, наверно, один и тот же, я понимаю. Но оно другое, это небо. Небо совершенно другое в Америке, небо другое в Японии, небо другое в Мексике. Я видел это. И не потому, что там жарче или холоднее. Оно другого цвета, оно вызывает другие ощущения. И вот я сделаю эту тоску. Не по березке, а по небу. По российскому небу. Мы долго говорили на эту тему с Лиозновой. И она тогда к этому небу — это была моя идея — добавила журавлей. Для которых нет границ, даже несмотря на войну. Вот так написать о ностальгии. И если я это сделаю, то решение картины есть. Ничего другого не надо — остальное сделают актеры. Вот так родилась тема далекой родины. Тема тоски по дому, по родному небу. Я думал, что проведу ее через всю картину и на ней решу весь сериал. Но в картине было двенадцать полнометражных серий (хотя мы начинали снимать десять и денег было выделено на десять, но в них мы не уложились). Не получилось. Стало ясно, что нужна еще какая-то тема. Ведь это последние месяцы войны. И я подумал о быстро текущих мгновениях, мгновениях, которые проходят, как песок сквозь пальцы. Мгновения, мгновения, мгновения — вот такую я придумал тему» [1, с. 94].

Так родились два основных образа картины. Стихи Р. Рождественского стали поэтической основой песни «Мгновения» и «Песни о далекой Родине». По замыслу авторов в фильме должно было быть десять песен, чтобы открывать каждую серию одной, предвосхищающей дальнейшие события, а закрывать другой. Но поскольку в процессе работы понадобились другие темы, то стало ясно, что от такого количества музыки пострадает общая структура фильма. Из десяти задуманных остались две, воплощающие тему долга, чести и тему ностальгии, тоски по Родине. Инструментальный музыкальный материал картины рождался в процессе работы над фильмом.

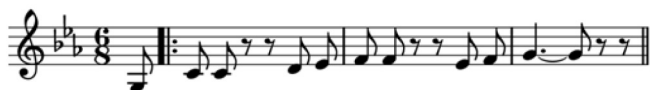
Из воспоминаний М. Таривердиева: «По ходу работы понадобилась еще одна тема — тема тревоги. Все же Тихонов играл полковника разведки — „характер нордический“. И тревогу нужно было загнать внутрь, то есть поручить музыке передавать это состояние. Нужно было ввести тему нервного ожидания, тревоги, беспокойства, при том, что лицо Тихонова в кадре остается совершенно сдержанным. Вот, думаю, все получилось. Так нет же, примерно с пятой серии стало ясно, что нужна еще одна тема — тема движения. В машине, пешком, когда герой в одиночестве. Эта тема еще соединялась по сюжету с выходами Штирлица, Шлага, Плейшнера в Швейцарию. Так получилось, что в фильме „работают“ четыре темы. Когда собирались первые три серии, — а мы ведь делали по три картины и сдавали по три, — выяснилось, что нужна еще одна краска: под „информацию к размышлению“, которую читает за кадром Ефим Копелян. Оставить это на „чистом“ звуке было бы неверным. Пришлось сделать еще одну тему — тему размышления» [1, с. 94–95].

Особенность работы над музыкой к многосерийному фильму, состоящему из двенадцати полнометражных картин, заключалась в сложности целостного охвата. Выстроить логику музыкальной драматургии было одной из трудновыполнимых композиторских задач. М. Таривердиев создает музыкальную конструкцию, которая скре-

плет все кинематографические линии картины. Жанровая модуляция в развитии музыкального материала отражает логику самого сюжета. Пример симфонизма мышления композитора стал уникальным явлением в истории кино.

Из воспоминаний Т. Лиозновой: «Эта работа была мучительно трудной для всех нас. Нужно было мысленно иметь в виду всю драматургию фильма на протяжении двенадцати серий. Нам нередко отказывала профессиональная память. Как и где главная тема будет уступать место другим, какое место займет тот или иной эпизод — все невозможно было сразу учесть. Поэтому многое приходилось переставлять, заново монтировать, менять местами. И если учесть, что музыка писалась одновременно со съемками, а иногда и опережала их, и для меня было необыкновенно важно знать, где она возникнет, где нужно мне как режиссеру замолчать, чтобы дать ей возможность прозвучать сильнее, так как в этом месте она может выразить больше, чем я с актерами, — то можно представить себе, как была сложна работа композитора. Это был нечеловеческий, колоссальный труд. Сколько раз Таривердиеву приходилось заново перестраивать музыкальную драматургию, композицию, отказываться от написанного, сочинять новую музыку» [1, с. 452–453].

Исходя из заглавного образа картины о самых важных мгновениях последней весны уходящего военного времени, композитор определил для себя единый интонационный источник музыкального материала картины. Это тема мгновений, обрамляющая каждую серию. Ее начальный мотив становится генеральной интонацией фильма, в которой как бы в свернутом виде скрыто многообразие интонационных вариантов ведущих тем. В ее основе — восходящее движение по квартсекстаккорду с проходящим звуком.



Данный мотив получает особое звучание в творчестве М. Таривердиева, особенно в произведениях, связанных с темой войны, смерти. Интонационно он сближается с мотивом, представленным в таблице музыкальных символов И. Баха, разработанной Л. Яворским [2, с. 17].



Использование его в качестве основного в теме мгновений наполняет ее особым содержанием, духовностью.

В фильме «Семнадцать мгновений весны» прослеживаются две основные драматургические линии развития, соответствующие им сферы тематизма. Первая линия связана с разведывательной деятельностью Штирлица. К ней примыкает материал военных кинохроник, который органично дополняет черно-белый, близкий к документальному, стиль картины, расширяя событийное пространство. Этой сфере соответствует музыкальный материал, который отличают высокая степень внутренней организации, строгая графика, линейная свобода полифонически сочетающихся голосов, ритмическая упругость, жесткость аккордовых ударов. Основные темы представляют тип инструментальной декламации. Композитор намеренно обнажает в них конструктивное начало. На протяжении фильма такой тематизм подвергается активному сквозному развитию. Полифоничность мышления проявляется на тематическом

и тембральном уровнях: имитационность как прием развития, скрытое двухголосие, сочетание тембров старинных и современных инструментов, при котором отчетливо прослеживается линия каждого голоса.

Вторая драматургическая линия развития отражает внутренний мир героя: его переживания, тоску по Родине. Это сфера лирического тематизма. Она представлена рядом музыкальных тем, которые связаны с главным героем и людьми, в лице которых дается его косвенная характеристика: это Кэт, пастор Шлаг, профессор Плейшнер.

Лирический тематизм появляется вследствие жанровой модуляции. Развитие инструментальной декламации направлено в сторону постепенного сглаживания ритмической и интонационной остроты. Ударно-кластерная фактура клавесина, пронзительно-резкие диссонансы фортепиано уступают место длительно выдерживаемым созвучиям ионики. «Проводником» открытых человеческих чувств становятся струнные инструменты, певучая флейта и лирико-романтическая электрогитара. Именно они в процессе развития выходят на первый план. Композитор расширяет красочную палитру введением в партитуру вибратона, связывая его с образом надежды, светлых воспоминаний.

Драматургия непрерывного развития лирического тематизма направлена к мощной кульминации, первая волна которой приходится на точку «золотого сечения» (7, 8, 9 серии). В этих сериях в своем окончательном интонационно-тембровом виде впервые прозвучит тема «дороги». Дополняет сферу лирической образности тема «Берн» (в партитуре номера «Берн 1» и «Берн 2»). Обе они связаны со швейцарскими выездами Плейшнера и пастора Шлага. В рамках этого тематизма зарождается новая тема, обозначающая недолгие минуты покоя и сна главного героя в машине.

К сфере лирической образности примыкает тема, основанная на начальных интонациях «Песни о далекой Родине». Ее появление в 8 серии в сцене отправки пастора Шлага в Швейцарию усиливает ощущение переживаемой боли от разлуки с родными. В заключительных 11 и 12 сериях картины объединяется весь основной тематизм. Музыка номера «Проезд Кэт и Штирлица от раненых к границе» передает переживания Кэт посредством нового витка развития уже знакомых музыкальных тем. Номер «Проезд Кэт и Штирлица от границы до Берна» — вторая кульминационная волна в развитии лирического тематизма, «эмоциональный выплеск», катарсис. Темы этого номера объединяются в певучую протяженную мелодию, единый музыкальный образ — цепь бесконечных странствий, долгой дороги к дому.

М. Таривердиев, достигший классического совершенства в области форм, так формулирует свою позицию в отношении многочасового сериала: «Что касается музыки к многосерийной картине, то и она принципиально отлична от музыки к обычному фильму. Здесь каждая серия строится как законченное произведение, и в то же время с „выходом“ на следующую, поэтому тематизм должен развиваться, как бы не завершая развитие, открывая дорогу дальше» [3, с. 19].

Так, появление в картине основных тем определяет единый принцип: предыдущая становится импульсом к возникновению новой. Их последовательность в картине отражает логику вышеизложенной композиторской идеи:

1. Тема «Личное дело», равномерные удары литавр. Комментирует краткие характеристики из досье на сотрудников гестапо.

2. Тема «информации к размышлению», использующая в качестве ритмического обрамления и фона предшествующую тему литавр. Она связана с досье на четырех главварей Рейха и с соответствующим документальным материалом.

3. Тема «провала» (у М. Таривердиева тема «тревоги», в партитуре — номер «Провал»), основанная на интонациях темы «информации к размышлению», связана с разведывательной деятельностью Штирлица.

4. Тема «дороги», лирический вариант темы «провала».

Основной музыкальный материал картины:

1. Тема «Личное дело» представляет собой равномерную ритмическую пульсацию ударных (литавры и барабан). Ведущая роль ей отводится в 1 и 2 сериях, затем однократно она появляется в 6 и 7 сериях. Ее звучание сразу же устанавливает автономность этого пласта в музыке.

2. Тема «информации к размышлению» появляется в конце первой серии, когда Штирлиц получает задание Центра выяснить, кто из высших руководителей Рейха — Геринг, Геббельс, Борман, Гиммлер — ищет встречи с Западом.



Тема обрамляется ритмической пульсацией «Личное дело», которая становится и остинатным фоном для ее проведения. Такая организация способствует цельности при внутренне напряженном развитии, замыкает тему, стремящуюся к бесконечному мелодико-ритмическому обновлению. Она содержит ряд выразительных интонаций, неуклонно развивается, образуя восходящую цепь тритонов с острыми секундовыми окончаниями, и завершается сухими аккордовыми ударами, кластерами. Подобная интонационная концентрация в начале становится импульсом для дальнейшего развертывания. Организация темы внутренне контрастна. Она проявляется в сопоставлении четкой, линейной графики мелодической линии, разреженной паузами, и прерывающих ее диссонирующих аккордов клавесина, как бы сдерживающих неуклонное продвижение темы. Эти фактурное «противостояние», метрическая перебивка создают ощущение внутреннего бесстрастного монолога, атмосферы напряженной интеллектуальной работы. В образном плане — рождение и отрицание версии.

Неожиданное использование клавесина, с исторически присущей ему изысканной орнаментальной техникой, представляющего в фильме нетрадиционный для салонного инструмента материал, жесткая подача инструментальной декламации в сочетании с показом документальных кадров фашистских киноархивов, создают жуткий «портрет» марширующего фашизма. Последнее появление этой темы в заключительной 12 серии связано с демонстрацией документальных кадров о Нюрнбергском процессе.

3. Тема «провала». В партитуре этот номер называется «Провал». Музыка звучит в 4 серии, когда Штирлиц понимает, что оказался на грани срыва операции, провала.

Вытянутый аккорд ионики на фоне ритмической пульсации щеток подготавливает атмосферу эмоционального напряжения. Идея резко звучащих, остро акцентированных аккордов — диссонансов — клавесина в теме «информации к размышлению», кластерная ударность оборачиваются противоположной стороной в теме «провала». Это также диссонанс, но длительно выдержанный у ионики. В первом случае — жесткая пульсация, нервный отсчет времени, во втором — звуковая текучесть при сдер-



живаемом внутреннем напряжении. Тема «провала» звучит у контрабаса (пиццикато) и бас-гитары. Это интонационно-ритмический вариант песни «Мгновения». Подобная связь драматургически мотивирована. Это монолог о времени, а в целом, о человеческой жизни, Родине, о долге. А здесь и о цене мгновений военного времени. В средней части номера «Провал» появляются интонации лирической темы «дороги».



Композитор вводит их, используя полифоническую фактуру. Начальный кварто — секундовый мотив темы (7 серия) — вступает на слабую долю такта. Этот ритм, характерный для начала темы «дороги», композитор вводит в средней части номера «Провал» (4 серия): еще один пример внутритематического «прорастания» — формирование последующей темы в рамках предшествующей.

Тема «провала» сопровождает протяженные эпизоды фильма, комментируя политическую деятельность Штирлица, срыв планов создания ядерного оружия немцами уже весной 1945 г. и переговоров Америки с Германией. Поэтому с 5 серии тема «провала» получает интенсивное развитие: в эпизоде, когда Штирлиц выезжает на встречу с Борманом, в кадрах, связанных с этой несостоявшейся встречей (в пивной „Zum groben Gottlib“ и в музее). В 6 серии ее звучание связано с эпизодом в РСХА: Штирлиц узнает чемодан с рацией Ирвина, который несет сотрудник гестапо. Номер озаглавлен «Коридоры РСХА». Состав инструментов — рояль, контрабас, щетки. Многократно повторяются интонация тритона и нисходящий малосекундовый мотив, который получит интенсивное развитие в одном из эпизодов 6 серии, когда Штирлиц оценивает разумность своего решения привезти Кэт в ведомство разведки. Тема «провала» появляется фрагментарно, в виде отдельных мотивов. В 7 серии (в партитуре — номер «Встреча с Борманом») тема звучит приглушенно у бас-гитары (РР). На первом плане другой образ — шпионский. Шпионом называет Борман Штирлица, явившегося на встречу в камуфляже. Второе проведение темы — полифоническое.

Каноническая имитация темы у бас-гитары и рояля. Новая тембровая краска, высокий регистр предвосхищают появление темы «дороги».

В 8 серии тема «провала» развивается наиболее интенсивно, образуя трехчастную структуру. Она объединяет ряд крупных эпизодов. Первый из них — диалогическая



сцена в коттедже Штирлица, когда он, оглушив Колтоффа, везет его в ведомство Мюллера. Музыкальная основа — материал номера «Провал». Далее — эпизод у Мюллера, его размышления по делу Штирлица, краткий диалог с Шольцем, с включением музыки номера «Провал». Сцена Штирлица и раненого Холтоффа в кабинете Мюллера также проходит на музыкальном материале этого номера. Заключительное проведение темы «провала» звучит в сцене, когда Мюллер дает указание Шольцу снять отпечатки пальцев Штирлица. Это проведение свяжет данную сцену с вытекающим из нее диалогом Мюллера и Шольца о подозрении на Штирлица. Таким образом, следующий за этим диалогом музыкальный номер «Засада в коттедже» объединяет два находящихся на расстоянии взаимосвязанных эпизода и продолжает развитие сюжетной линии, связанной с «делом Штирлица, его провалом».

В музыкальном отношении — это развитие материала номера «Провал». Данный тематизм объединяет ряд логически связанных эпизодов в конце 8 серии, связанных с розыском Штирлица. Как и в номере «Провал», основная тема (здесь — ее новый вариант) звучит у контрабаса, но следующее проведение поручается ксилофону, затем роялю. При показе фотографий Штирлица солдатам патрульной службы камера переключается на спящего разведчика. Эти кадры озвучены лирической темой «дороги» и новой, продолжающей ее напевной темой флейты. Драматургически она связана с минутами отдыха в жизни разведчика и с Кэт: Штирлиц возвращается в Берлин, чтобы освободить ее. В дальнейшем тема флейты прозвучит и в 11 серии: в эпизоде сна Кэт с детьми после побега из гестапо, эпизоде смерти Хельмута, во время проезда Штирлица и Кэт от Мерхшесштрассе, когда она с детьми остается спать в машине. Она же прозвучит в 12 серии в номере «Проезд Кэт и Штирлица от границы до Берна».

В 8 серии тема «провала» прозвучит в эпизоде отправки пастора Шлага за границу, центральном в этой серии. В то время, когда пастор повторяет задание, Штирлиц обдумывает план срыва переговоров Америки с Германией. Появление темы усиливает психологическое напряжение. Тема «провала» выполняет в 8 серии формообразующую роль. Образуется подобие трехчастности с лирическим эпизодом в середине.

Первая часть представляет линию развития, связанную с делом Штирлица и Рунге, которым занимался Холтофф, выполняя задание Мюллера. Музыкальная основа — тематизм номера «Провал». Вторая часть — линия, связанная с отправкой пастора Шлага. Музыкальная основа — тема «дороги» и тема «Берн» (в партитуре — номер «Пастор на лыжах переходит границу») с включением мотива «Песни о далекой Родине». Третья часть связана с делом Штирлица. Музыкальная основа — тематизм номера «Засада в доме Штирлица». Особенность ее заключается в том, что помимо музыкального материала первой части в развитие включаются тема «дороги» и продолжающая ее тема флейты.

В 9 серии тема «провала» звучит эпизодически. Ее появление связано с проходом Штирлица по коридорам РСХА и с моментом, когда он восстанавливает в памяти разговор с Шелленбергом на стадионе, относящийся к делу физиков.

В 10 серии тема активно разрабатывается, скрепляя узловые сцены фильма. В партитуре это номера «Проходы Гельмута в приют»,



«Выход Гельмута из приюта»,



«Второй выход Гельмута из приюта».



В рамках декламационного тематизма звучит начальная фраза «Песни о далекой Родине».

Музыкальный материал номера «Второй выход Гельмута из приюта» связывает кадры соседних эпизодов — разговор Гельмута и Кэт в подвале и эпизод тюремного заключения Штирлица, тема «провала» комментирует мысли Штирлица: «Что-то у них там не сложилось». Не состоится запланированная Мюллером очная ставка Кэт и Штирлица. Вторжение музыкального материала, скрепляющего две сцены, предвосхищает следующий протяженный эпизод «Версия», основанный на материале номера «Провал», поскольку все, что происходит со Штирлицем в начале этой серии, расценивается им как провал. Оказавшись в тюремной камере, он должен выстроить версию так, чтобы «уяснить достоверно и точно, где, когда и почему на чемодане могли остаться отпечатки его пальцев». В этом эпизоде музыкальными средствами воплощается становление мысли опытного разведчика. Композитор использует метод производного контраста и вариантного развития материала.

В 11 серии тема «провала» включается в развитие с новыми или с уже ранее прозвучавшими в 8 серии темами. Она теряет свою протяженность, изменяется тембровая окраска (бас-гитара).

Тема «провала» появляется также в эпизоде, который можно озаглавить как «Проход Кет с детьми по вечернему городу и проезд в автобусе». Звучит на фоне непрерывного остинато щеток, ритмического соло малого барабана. Помимо кратких проведений темы у рояля наиболее выразительными становятся две основные в исполнении электрогитары. В этом эпизоде появляется краткая сумрачная тема бас-кларнета — начальный мотив «Песни о далекой Родине». Она окрашена в темные тона, передает

волнение и страх Кэт перед наступлением ночи. Мрачное звучание бас-кларнета контрастирует с пронзительно звучащими в верхнем регистре кластерами фортепиано, предвещающая атмосферу жестокой ночной бомбардировки. Тематическая насыщенность, концентрация выразительных интонаций, широкая тембровая палитра в небольшом по продолжительности эпизоде делают его кульминационным в развитии образа Кэт. Музыкальный материал «Проход Кэт с детьми» повторится в 11 серии в номере «Проезд Кэт и Штирлица к границе». Особого напряжения достигает развитие темы «провала» в следующих эпизодах 11 серии: «Утренние проходы Кэт к телефону», «Разговор Кэт и Штирлица по телефону». В музыкальном отношении — это развитие материала номера «Проход Кэт с детьми», использование тех же выразительных приемов. Но сама протяженность тем значительно сокращается, как будто сжимается время. Возникает ощущение мощного психологического накала. Музыкальная ткань формируется на основе конкретных тем (искаженное звучание темы «провала» у бас-гитары без сопровождения, сухое пиццикато струнных как новый тембровый вариант этой темы) и отдельных мотивов с опорой на тритон, звуков, аккордов (вытянутый звук бас-кларнета, чередующийся с ударом гонга, кластеры фортепиано на фоне вытянутого звука ионики). Композитор использует эффект от уже ранее прозвучавших тем. Так, сонорно-тембровый тематизм передает страх, тревожные чувства Кэт в эпизоде, когда она пытается выйти на связь со Штирлицем.

С 11 серии невозможно проследить развитие темы в чистом виде. Она существует неразрывно с другими, производными от нее вариантами, а также новыми темами, мотивами, отдельными звуками, представляющими уже единый образ — состояние. Это распад целостности, которая была характерна для тематизма предыдущих серий: так композитор отражает общую запутанность ситуации политической и ситуации в жизни конкретных людей.

Последнее проведение темы «провала» звучит в одном из швейцарских эпизодов. Штирлиц, следуя по пути профессора Плейшнера, обнаруживает в окне явочной квартиры символ провала. Все дальнейшие проведения отдельных интонаций из этой темы связаны с эпизодами, в которых акцентируется фигура Бормана. Это отправка Штирлицем шифровки Борману, сцена Бормана и Кальтенбруннера. Композитор сохраняет тембр ударных, ионики и контрабаса. Так, средствами музыкальной драматургии выделяется политическая линия, связанная с деятельностью Бормана, Кальтенбруннера, Штирлица.

4. Сфера лирического тематизма представлена в картине тремя основными темами: темой «дороги», темой «Берн», «Песней о далекой Родине». Эту сферу дополняет флейтовая тема, связанная с минутами отдыха главного героя (8 серия). Тема «дороги» (8 серия) всегда связывается с движением, ездой на машине, недолгими минутами, когда герой остается один.



Предвосхищающим тему проведением становится ритмически сглаженный вариант (7 серия). Интонационным источником является тема «провала». В фильме есть несколько эпизодов, в которых тема представлена как чередование двух тембровых вариантов. Это 8 серия (Штирлиц и пастор Шлаг едут по дорогам Швейцарии), 7 и 9 серии (Плейшнер идет на явочную квартиру), 12 серия (Штирлиц идет по местам Плейшнера, Штирлиц возвращается в Берлин). В фильме также есть эпизоды, в которых тема «дороги» включается в развитие наряду с другими. Изменяется ее окончание или, наоборот, основной мотив используется в качестве заключения другой темы. Подобные тематические сплавы обогащают эмоционально-смысловое содержание темы.

В 12 серии тема «дороги» излагается в виде диалога бас-кларнета и гитары в сцене прощания Кэт и Штирлица. Кэт одна на перроне, Штирлиц наблюдает за ней из окна привокзального кафе. Диалог-прощание только в музыке. Кульминационное проведение темы «дороги» драматургически связано с развязкой в развитии линии Штирлиц — Кэт. Это 11 и 12 серии картины.

В 11 серии номер называется «Проезд Кэт и Штирлица к границе». Последовательность тематизма этого номера словно отражает все события недавнего прошлого, передает состояние тревоги перед предстоящей проверкой на границе. Это определяет появление в номере ранее прозвучавших тем, музыкальных тембров: тематизм номера «Проходы Кет с детьми вечером» (11 серия), тема Гельмута (10 серия, альты), которая звучит сейчас у электрогитары. Переживание Кэт этих событий заново выливается в пронзительно щемящее звучание темы «дороги» у скрипок.

По мнению В.Таривердиевой, это драматическая кульминация фильма: «Здесь в одном тексте сходятся все темы и основные инструментальные тембры (за исключением „Мгновений“). Это виртуозная работа с материалом и пример того, как музыка своими средствами, своим языком может отражать сюжет, драму, коллизию, действие. И ставить необходимый акцент. Это фактическое завершение человеческого, „взаимоотношенческого“ сюжета фильма» [1, с. 456].

В 12 серии, в номере «Проезд Кэт и Штирлица от границы до Берна», проводится весь лирический тематизм. Это темы «дороги», покоя и Гельмута, которые в данном номере представлены как единая тема в исполнении скрипок. Новая тема у флейты, организованная по типу скрытого двухголосия, дополняет музыкальный материал. Ведущая роль в этом номере отводится пронзительно звучащим скрипкам. Это выплеск эмоций, катарсис.

Тема «Берн» прозвучит четыре раза. Первое ее появление в 7 серии связано со швейцарскими эпизодами, прибытием Плейшнера в мирный Берн.



Тема звучит у скрипок светло, восторженно. Трехдольность, оживленный темп придают ей полетность. Второе проведение темы — в 8 серии, в сцене прощания пастора Шлага и Штирлица.



Это один из вариантов основной темы «Берн», прозвучавшей в 7 серии. Замедляется темп, обостряется звучание. Введение в музыку данного эпизода интонаций «Песни о далекой Родине» наполняет ее глубоким смыслом. Третье, сокращенное, проведение темы «Берн» у альтов в 9 серии звучит пронзительно в трагическом эпизоде смерти профессора Плейшнера. Это еще один из вариантов темы «Берн». Она же прозвучит у альтов в 10 серии в эпизоде гибели Гельмута.

В фильме есть музыкальные фрагменты, которые не были записаны композитором предварительно в виде нотной партитуры. Это сонорно-тембровый тематизм. Использование данной музыки ограничено конкретными сценами, передающими неустойчивое внутреннее состояние. Музыкальная ткань формируется на основе переплетающихся тем-реплик деревянных духовых инструментов, всплесков арфы, протяженных диссонирующих созвучий струнных инструментов, пиццикато, ритмоформул малого барабана, длительно выдерживаемых звуков скрипок в высоком регистре. Возникает ощущение гула, вибрирующего музыкального пространства. Появление этой музыки связано с Кэт. В первом случае оно мотивировано особым психическим состоянием, связанным с «вхождением» в реальность после операции, фрагментарным включением сознания, когда мысли не могут оформиться в целостную логически выстроенную цепь (4 серия). Это кадры ее разговора об Эрвине со страховым агентом (следователем районного отделения гестапо), приход Штирлица в больничную палату и смятение Кэт, а также документальный материал, связанный с трагическими событиями войны, которые даются как воспоминания Штирлица (6 серия).

Определяя главную интонацию картины, В. Таривердиева писала: «После выхода фильма кто-то съязвил по поводу Вячеслава Тихонова, что его роль играет Таривердиев. Действительно, молчащий в кадре „нордический“ Штирлиц — и нежная, щемящая или тревожная музыка на фоне его безмолвных сцен. Но это был ход, режиссерский ход, который мог осуществить только актер такого класса, как Вячеслав Тихонов (чудес не бывает: его жизнь в кадре, его фактура, стильность воспринимаются уже несколькими поколениями), и музыка, которую написал Микаэл Таривердиев. Ассоциируя себя с героем, он вновь и вновь пишет о себе. Что определяет он как главное, как мотив внутренней жизни? Ностальгию, тоску по далекой родине» [1, с. 448].

Тема «Песни о далекой Родине» становится главным лирическим образом фильма, его ведущей интонацией, которая придает детективной киноленте особую духовность, глубину.



Первое появление темы — на фоне журавлиного клина. В 3 серии на ее развитии основана «сцена с женой» (прелюдия для рояля). Была записана оркестровая версия, не вошедшая в картину. В 4 серии тема становится основой развернутой, пронзительно звучащей импровизации во время проезда Штирлица по разрушенному бомбардировкой городу. Эту серию завершает песенный вариант темы. На протяжении пяти серий тема ностальгии не используется, если не считать ее начальной фразы, дополняющей в 8 серии тему «Берн». Ее появление в 10 серии усиливает лирическую ностальгическую интонацию финала картины, она вновь появляется в первоначальном виде: на фоне журавлиного клина звучит знакомая импровизация фортепиано. В 11 и 12 сериях картины «Песня о далекой Родине» является заключительной. Таким образом, возникающее музыкальное обрамление (1–4 серии... — 10–12 серии) на уровне формы утверждает главную философскую мысль картины.

Первый период творчества композитора в области кино обрамляют две киноленты. Это фильмы «Десять шагов к Востоку» (1960) и «Семнадцать мгновений весны» (1973). Принципы музыкального решения первого в творчестве М. Таривердиева детективно-приключенческого фильма получили развитие в картине «Семнадцать мгновений весны»: необычные сочетания инструментов, обилие соло духовых, драматургия, основанная на сопоставлении декламации и кантилены, введение в музыкальную ткань символических мотивов, включение в пространство кино персонажа-повествователя, монологичность. Картина «Семнадцать мгновений весны» стала обобщением экспериментов 60-х гг., классическим завершением этого периода. В ней проявился симфонизм мышления композитора, музыка определяла сюжетное развитие. В ранних кинолентах, снятых совместно с М. Каликом, М. Таривердиев первым доказал, что музыкальная форма способна формировать развитие: внутреннее музыкальное решение фильма всегда было изначальным. По словам режиссера, это была не музыка к фильму, а музыка фильма, она определяла ход развития. В фильме «Семнадцать мгновений весны» этот принцип определил кинематографическое решение.

В одном из интервью М. Таривердиев сформулировал основную задачу композитора, работающего в области киномузыки: «Фильм — организм очень сложный, все его компоненты: режиссура, актерское исполнение, художественное оформление и музыка — образуют единое целое. Не могу себе представить, чтобы музыку в фильме можно было рассматривать как нечто второстепенное, подчиненное другим элементам художественного целого. Это в корне неправильно! Разве, выявляя и подчеркивая главное в теме будущей картины, композитор не выступает в роли драматурга? Я говорю о музыкальной драматургии, которую всегда стремлюсь создавать, сочиняя музыку для фильма» [4, с. 3].

Литература

1. *Таривердиев М. Л.* Я просто живу. Таривердиева В. Г. Биография музыки. М.: Зебра Е., 2004. 656 с.
2. *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2004. 53 с.
3. *Таривердиев М. Л.* Беседы «Музыкальной жизни» // Музыкальная жизнь. 1978. № 18. С. 19.
4. Интервью Микаэла Таривердиева // Комсомольская правда. 1982. № 49. С. 3.

Статья поступила в редакцию 16 декабря 2011 г.