

А. А. БАЕВА

*Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия*

ALLA BAEVA

*Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia*

175

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ОБЕРТОНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. КАРЕТНИКОВА: МУЗЫКА ФИЛЬМА «ЛЕГЕНДА О ТИЛЕ»

CINEMATOGRAPHIC OVERTONES IN THE WORKS OF NICOLAY KARETNIKOV: MUSIC FOR THE FILM “THE LEGEND OF TILL ULLENSPIEGEL”

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена некоторым аспектам взаимодействия музыкального и изобразительного планов в пространстве фильма. На примере советской ленты «Легенда о Тиле» (режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов, композитор Николай Каретников), отразившей характерные тенденции отечественного киноискусства последних десятилетий XX в., затрагиваются вопросы интерпретации романа Шарля де Костера создателями картины. Отношения между музыкой и кино складываются не только на основе выработанного кинематографом канона существования музыки «в кадре» и «за кадром». В творчестве крупнейших мастеров XX столетия она нередко приобретает относительно самостоятельный статус. Такова киномузыка Николая Каретникова (1930–1994), 90-летию которого посвящена эта статья. Музыка для кино занимает значительное место в творческом наследии композитора и тесно связана с остальными сферами его искусства – симфоническими и вокальными произведениями, балетами и операми. В ней претворяется его собственная эстетическая, художническая позиция, его авторское миропонимание. В данной статье главное внимание уделено музыке Каретникова как целостному художественному компоненту фильма Алова и Наумова. Рассмотрены принципы подхода композитора к воплощению сюжета, особенности образного содержания музыки, драматургии и композиции «Легенды о Тиле».

ABSTRACT

The article is dedicated to some aspects of the interaction between music and art plans in the structure of the film. The Soviet film “The Legend of Till Ullenspiegel (Legenda o Tile)” (directed by A. Alov, V. Naumov, music by N. Karetnikov) reflected the key trends in the national cinema of the last decades of the 20th century. The author raises some questions of De Coster’s novel interpretation made by the creators of the film. The relationship between music and film is not only based on the set pattern of music on-screen and off-screen existence. It often acquires a relatively independent status in the works of the greatest masters of the 20th century. The music in N. Karetnikov’s (1930-1994) film is of that kind. This article is dedicated to his 90th anniversary. Film music deserves a significant place in the composer’s creative heritage and is closely connected with other spheres of his art – symphonic and vocal works, ballets and operas. It embodies his own aesthetic and artistic position, the worldview. The main attention in this article is paid to N. Karetnikov’s music as an integral art component of the film. It deals with the principles of the composer’s approach to the embodiment of the plot, the features of the music metaphorical content, dramaturgy and composition of “The Legend of Till Ullenspiegel (Legenda o Tile)”.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: «Легенда о Тиле», Николай Каретников, музыка фильма, интерпретация, композиция, кинодраматургия.

KEYWORDS: “The Legend of Till Ullenspiegel (Legenda o Tile)”, Nikolay Karetnikov, film music, interpretation, composition, screenwriting.

Музыка и кино. Их отношения складываются не только на основе выработанного кинематографом канона существования музыки «в кадре» и «за кадром», равно как и создаваемая композиторами музыка не всегда остается в рамках заказа-выполнения. В творчестве крупнейших мастеров XX столетия она нередко приобретает самостоятельный статус. Такова киномузыка Николая Каретникова, 90-летие которого отмечается в этом году. В его музыке выражена собственная уникальная эстетическая позиция и самобытное художественное миропонимание. Занимая значительное место в творческом наследии композитора, она оказывается тесно связанной с остальными сферами его искусства, будь то вокальная или симфоническая музыка, балет или опера, порой же становится стимулом к их созданию.

Работа в кино продолжалась практически на протяжении всего творческого пути Каретникова. Назовем, прежде всего, музыку к фильмам А. Алова и В. Наумова, сотрудничество с которыми началось на рубеже 1950–1960-х гг. («Ветер», «Мир входящему») и неоднократно возобновлялось в последующие десятилетия («Скверный анекдот», «Бег», «Легенда о Тиле»). Признавая ту роль, которую режиссеры сыграли в его профессиональной деятельности, композитор вместе с тем замечал, что работать с ними было трудно. Их диалог нередко обострялся, приобретал конфликтный характер, в особенности при создании «Легенды о Тиле», решение которой складывалось с «подачи» и вместе с тем в противовес картине А. Алова и В. Наумова. К сочинению музыки для фильма Каретников приступил, уже имея собственную точку зрения на роман Шарля де Костера. «Я читал эту книгу много раз и довольно рано задумался над тем, чтобы написать что-нибудь на ее основе», – говорил композитор в одном из интервью и при этом подчеркивал: «В итоге режиссеры снимали своего Уленшпигеля, я писал своего» [1, с. 120]¹. Заметим, однако, как только композитор, вступая на другую территорию, начинает экстраполировать собственные музыкальные идеи в иную сферу искусства, перед ним

неизбежно встает проблема совмещения «своего» и «чужого» и в концептуальном, и стилеобразующем планах. Каретников вспоминал: «От музыки режиссеры требовали следующее: она должна быть простой, народной, архаичной, походить на Баха и при всем этом быть шлягером. . . Лишь постепенно выяснилось, что А. Алову и В. Наумову было необходимо то, что стало модным в момент создания ленты (70-е гг.), а именно: Вивальди и итальянский XVIII в. Отсюда возник острый конфликт между мной и режиссерами» [2, с. 98]. Тем не менее, замечал композитор, «работа над фильмом оказалась

¹ Желание композитора, по его словам, работать над романом вне кинематографа побудило его к созданию оригинальной музыкально-драматургической концепции оперы. Фильм вышел на экраны в 1976 г.; в 1985 г. закончен оперный опус «Тиль».

все же полезной». Она способствовала определению собственных художественно-стилевых координат будущей масштабной музыкально-сценической композиции, обусловив выбор исходных ориентиров оперы «Тиль»².

Обратимся к фильму «Легенда о Тиле» и его музыкальной составляющей. В рамках небольшой статьи, не позволяющей прибегнуть к детальному, всестороннему анализу обеих художественных структур, затронем лишь некоторые их аспекты.

Прочерчивание сквозных линий в четырехсерийной картине Алова и Наумова (в телевизионной версии – пятисерийной) с ее многочисленными повторами, бесконечными «остановленными мгновениями», рождающими широкий круг культурно-исторических ассоциаций, довольно трудно³. Осмысливая роман Костера в ключе притчи с аллюзиями на современность, режиссеры акцентируют значимость внесюжетного ряда фильма. Композиция «Легенды о Тиле» собирается из разнородных блоков – исторических фрагментов, снов, видений, воспоминаний героев Костера. Перипетии их судеб, воплощаемые режиссерами, достаточно условны. Они вечны и повторяемы – в любой стране и любой эпохе. Фландрия второй половины XVI в., эпоха Филиппа II и принца Оранского становится для Алова и Наумова в известном смысле маскарадным облачением, быть может, наиболее подходящим для истории человеческой жизни вообще. Неоднократно в окно, изукрашенное витражными стеклами, всматривается Неле, будто сошедшая с полотен фламандских мастеров. Пристально, долго она вглядывается в «колодец памяти» – в мир детства с далекими, едва различимыми фигурками Тиля, Ламме, в манящий иллюзорный мир счастья, запечатленный в живописной картинке замка на берегу застывшего озера с катающимися словно в полусне дамами и кавалерами, с шутком, купающимся в проруби. Вспоминая прошлое, героиня размышляет о настоящем. А в бесконечном хороводе, отражаясь в зеркальной глади замерзшего озера-катка, кружатся призрачные тени былого. Ничего не меняется. Все означено и известно заранее. Борьба с ветряными мельницами – опасная игра. И до роги, которые выбирают героини картины, отнюдь не ведут к прекрасным замкам, где царит гармония и правит красота.

Мир зазеркалья, воплощаемый режиссерами, видится как бы сквозь призму босховских и брейгелевских фантазий. (Заставкой к фильму, в известном смысле ключом к его пониманию служит картина Брейгеля «Битва Масленицы с Постом» – кадр-эпиграф.) Условная готика средневекового города-замка с камерами для пыток и площадями для казней и города-ярмарки с веселящейся толпой становится основой для построения трансцендентной авторской реальности, где касания истории – повод к раздумьям о пределе человеческого

2 Заметим, что из заказанных к фильму песен (а их композитором было написано 16 с точным обозначением места в сценарии) в него были включены лишь три (и те в усеченном виде). В опере же, согласно замыслу композитора, они взяли на себя функцию арий.

3 В основу анализа положен пятисерийный вариант фильма.

существования. Череда событий подается в фильме в виде театрализованной истории, разыгрываемой на сцене придворного театра и на подмостках балагана⁴. Переходы из балагана в придворный театр подчеркивают повороты сюжета, развертывающегося в условном пространстве своего рода кинематографического театра. Порой изображаемое на экране начинает ассоциироваться с живописной фреской, с театральной декорацией, словно оживающей на глазах зрителей.

Исторические эпизоды (рождение Филиппа, отречение Карла, заговор дворян, борьба гёзов с испанцами) вписываются режиссерами в интерьер придворного театра. Символичны зоны молчания, окружающие сцены с участием исторических деятелей. Оппозиция звук-тишина проецируется здесь на оппозицию жизнь-смерть. (В зону молчания попадает также запоминающийся визуальный образ «колеса судьбы», неоднократно пересекающего жизненный путь героев.) Подмостки балаганного театра, в свою очередь, превращаются то в рыночную площадь, то в дорогу, то в свадебный поезд, в повозках которого спрятано оружие борцов за свободу и справедливость. Знаком «театрика жизни» становится фольклорный ансамбль. Всего несколькими музыкальными штрихами: жестковатым звучанием флейты, бубна, волынки – неизменными участниками площадного веселья, тарантельным бегом триолей, изредка перебиваемым акцентами-притоптываниями хороводного танца, – воссоздается в фильме условное время действия, Время безвременья. Сюжетное пространство картины при этом прославляется разнообразными, постоянно возвращающимися многозначительными образами-символами.

Зимнее поле, болото, бездорожье, узкие улочки с домами, надвигающимися друг на друга, – какой-то бесприютный холодный мир с вереницей бредущих по нему слепых, в пустых глазницах которых словно отражается лик Смерти. Стихия воды окружает героев, то низвергая их в бездну, то вознося к небесам. Потоп обрушивается на город, предрекая исход сражения гёзов с испанцами. Вода крещения освящает путь Тиля, и вода забвения уносит в Лету близких ему людей. Символичны появляющиеся на экране образ уплывающей лодки с фигурками святых и высвечиваемое крупным планом пластически-живописное изображение Распятия. Не случайны ассоциации, возникающие, повторим, у создателей «Легенды о Тиле» с творениями Брейгеля. «Питер Брейгель... писал странный, почти фантастический пейзаж, – подчеркивает Наумов. – Пейзаж как будто собран из отдельных элементов разных частей земли. Образован как бы «мировой пейзаж» – он нигде и везде. И это не только вызывает у зрителя дополнительное напряжение и эмоцию,

но также придает универсальность самому изображаемому на пейзаже сюжету или событию» [3, с. 269].

Жизнь человека, сотканная в «Легенде о Тиле» из многих мгновений, отражается, в свою очередь, в природных и культурных темброфактурных звуковых шумах (шумомузыке, по выражению Каретникова),

⁴ Подобный прием по-своему будет использован Каретниковым и в опере «Тиль».

которые образуют выразительную фоносферу картины: лай собак, крики пехоты – символы пробуждающегося мира, и тоскливые, пронзительные стоны ласточек – пророчество смерти; что-то тревожащее слышится в шелесте ветра, раскачивающего деревья с опадающей листвой, в стучащих по мостовой палках слепых, в ударах колотушки, сопровождаемых заунывными выкриками ночного сторожа. С помощью используемых композитором сонорных уплотнений и разряжений музыкальной фактуры, звуковых мерцаний, колористических пятен, то сгущающихся, то незаметно рассеивающихся, в фильме возникает особая атмосфера сна-яви.

Размышляя о роли музыки в современном киноискусстве, Каретников предполагает реальную «возможность использования музыки как самостоятельного, глубоко выразительного и весомого элемента кинематографической модели» [4, с. 147]. В данном случае, в работе над «Легендой о Тиле», сложившаяся у композитора собственная точка зрения на сюжетный первоисточник («своя психологическая и музыкальная концепция») обусловила выстраивание музыкальной композиции по принципу «береговой линии» – основополагающим принципе киномузыкальной драматургии Каретникова. «Береговая линия, – пишет композитор, – создает как бы ощущение случайности – на самом же деле она генерализована основными действующими силами и их векторами» [4, с. 154]. Так, сопряжение визуального и музыкального рядов в «Легенде о Тиле» воспринимается «как параллельно идущие пунктирные линии» (Н. Каретников). Используя возможности монтажа при организации музыкального, стилистически многомерного пространства фильма, композитор «взрывает» визуальный ряд изнутри и, насыщая его острой игрой смысловыми акцентами, динамизирует конструкцию целого. В результате «сдвигки» визуально-музыкальных плоскостей изобразительные образы обрастают музыкальными подголосками, которые то звучат в тон, усиливая видимое, то высвечивают глубинные слои, приоткрывая завесу над невыразимым и комментируя изображаемое с позиции Времени-Вечности.

Приведем еще одно высказывание композитора относительно прочтения режиссерами сюжетного первоисточника. «Все отличалось от моих представлений: и трактовка образа главного героя, и сама манера повествования, в которой педалировались и доминировали мрачные, гнетущие интонации... Смерть торжествует на протяжении всей ленты, – писал Каретников и подчеркивал, что «музыка не способна утверждать негативное начало, ее онтологическое свойство – утверждение жизни» [4, с. 150]⁵. Однако это вовсе не означает, что образ смерти исключен из музыкальной композиции картины. Известный средневековый

5 Своеобразно интерпретирован в картине образ Тилы. В отличие от своего предшественника – жизнелюба, дерзкого насмешника, олицетворяющего «лукавый дух Фландрии», герой фильма – вечный странник, одетый в костюм бродячего актера, от которого в результате исторических превращений осталась одна оболочка. Лишь легкое, почти незаметное поддразнивание флейты да насвистывание поддерживают его дух.

символ – секвенция *Dies irae* – провожает Тиля в первое путешествие на плечах отца. Во впечатляющем звуко-символе – в погребальной молитве, звучащей в момент наивысшего торжества борцов за свободу в пятой серии, – получают свое воплощение-осмысление образы мрачных предвестий. Победа достигнута, но какой ценой? Киноэпизод плывущих по затопленному городу кораблей-призраков, напоминающий страшную картину Апокалипсиса, по-своему отражается в музыке. Музыкальный образ скорби сначала как бы распадается на отдельные звукоинтонации в гетерофонно расслаивающихся партиях хора, а затем растворяется в общем трагическом диссонансе – гуле постепенно наплывающих друг на друга голосов.

Однако не тему смерти разворачивает музыка фильма. В ней претворяется картина мира, его разных состояний. Жизни и смерти, сосуществующих в едином пространстве человеческого бытия. В ней воплощается глубина чувств, самых простых и самых важных: любви, сострадания к человеку. В ней слышится пронзительная боль утрат. Бездна, изображаемая в фильме, тянет, страшит, затягивая в свою воронку человеческие жизни. Музыка же открывает верх мироздания. Символичен выбор композитором тембров, которые подчеркивают значимость духовного начала, гармонизирующего человеческую жизнь. Орган – живая реальность вечного в сиюминутном. Флейта – спутница Тиль, символизирующая единение, слияние природного и человеческого, духовного и душевного. Колокол – таинственный канал общения с иным миром. В его тяжелых ударах-предостережениях – весть о Неизбежном, в его набатных гласах – отклик на содеянное. В легком же, праздничном перезвоне отражается иное: рождественская картинка города мечты с искрящимися от снега башенками ворот и узорчатыми воротами⁶.

На соотношении музыкальных образов – близких и далеких, олицетворяющих начала земное и небесное, выстраивается музыкально-драматургический рельеф «Легенды о Тиле». Для фильма, как и для оперы, согласно Каретникову, ему «пришлось вывести даже какой-то искусственный – в своеобразной додекафонной технике – среднеевропейский стиль XV–XVII веков» [5, с. 12]. Заметим: будучи, по словам композитора, последовательным сторонником додекафонной манеры письма, он вместе с тем нередко использует в своих сочинениях традиционные «музыкальные идиомы». При этом Каретников «руководствуется не столько стремлением соблюсти музыкально-археоло-

гическую точность, сколько исходит из *современного ощущения* музыки той поры» [6, с. 117]. Ораторский звукожест и проповедническая интонация, заключенные в органических провозглашениях и в оркестровых остродиссонантных высказываниях, придают происходящему вневременной масштаб. Орган-оркестр при этом усиливает эффект эха – со-звучания времен и эпох, ощущение биения маятника Вечности в часах человеческой жизни.

Примечательна в этой связи трактовка цитируемого материала, вводимого по просьбе режиссеров

⁶ По словам композитора, он обычно слышит тембр даже раньше, чем сам тематический материал: «характер и содержание фразы в значительной мере определяет инструмент, на котором она будет сыграна» [4, с. 152].

и поверяемого опытом композитора XX в. Например, цитата «из Вивальди», строгая, гармонично соразмерная в своей нездешней красоте, расставляет смысловые акценты не только в трогательной истории самоотверженной любви Неле. На первый взгляд, идя вслед за режиссерами, композитор уводит тему-цитату в область ностальгических воспоминаний героини. Однако при многократном повторении-трансформации в процессе развертывания перипетий она все более утверждается как знак несбывшихся надежд и ожиданий. При соприкосновении с трагической реальностью (в сценах проводов Сооткин – вторая серия, смерти Катлины – третья серия) совершенные черты далекого прекрасного образа болезненно искажаются и лишь возносясь в высший мир в финале фильма – вновь просветляются. Своеобразный музыкальный контрапункт к цитате «из Вивальди» образует квазицитата: довольно нейтральное, как в эмоциональном, так и в стилистическом отношении музыкальное построение (легкие, суховатые фигурации, напоминающие перебор струн) – фрагмент лютневой пьесы, приписываемый сравнительно мало известному итальянскому музыканту XVII столетия Нигрино⁷.

В целом музыка Каретникова творит в «Легенде о Тиле» своего рода сакральное пространство. Его средоточием становится барочная образность, ассоциирующаяся в сознании Каретникова с именем Баха, искусство которого, по словам композитора, подобно «огромному энергетическому океану»⁸. Образы Распятия, уплывающей лодки, слепых, вписанные режиссерами в метафорический ряд картины, воплощают идею смерти человеческого в человеке, идею богооставленности. Сопрягаемый же с ними музыкальный план выражает иное – надежду на преодоление смерти в Вере, в приходе к ней через испытания и искупление. Яростное противление, слышащееся в неоднократно обрушивающемся шквале органых аккордов, – естественная человеческая реакция на образ Смерти – сменяется медитацией, уносящей в мир возвышенных чувств и мыслей. Этот образ, экспонируемый в сцене крещения (первая серия) – в хоральной прелюдии органа, тихой, по-молитвенному сосредоточенной импровизации, в дальнейшем окрасит в тона просветленной печали рекевиемые финальные эпизоды третьей и пятой серий фильма⁹. В мир «баховской» образности вписываются и проникновенные монологи оркестра в заключительных кодах первой, третьей, четвертой серий и во вступлении ко второй серии – возвышенно-скорбных оплакиваниях трагической участи человека.

Особую роль в драматургическом, образно-смысловом развитии, движимом идеей духовных соответствий,

7 Любопытный факт: в 1970 г. фирма «Мелодия» выпустила альбом-мистификацию под названием «Лютневая музыка XVI–XVII веков». Большинство из представленных на пластинке пьес, указывающих на мастеров прошлого (среди которых значился и «Ричеркар» Нигрино), принадлежало, однако, перу талантливому исполнителю, музыканта-лютниста и гитариста Владимира Вавилова.

8 Музыка Баха «дает всеобъемлющее, универсальное представление о духе и мироздании», – писал композитор [4, с. 151].

9 В них тема-образ хоральной прелюдии дополняется другими музыкальными символами: молитвенными песнопениями, одухотворенным лирически-песенным напевом, темой-цитатой, как бы передавая им свою смысловую функцию.

приобретают музыкально-риторические фигуры, ассоциирующиеся со знаками-символами распятия, искупления, жертвенного служения [7]. Среди них центральное положение занимает знак креста, приобретающего в контексте целого разные эмоционально-содержательные оттенки. В первой серии характерные «перекрещивающиеся» интервальные мелодические обороты контрапунктически сопрягаются с образом уплывающей в Неизвестность лодки. В сцене гадания Катлины о странствующем Тиле подобные обороты преобразуются в извилистую линию, не обретающую опоры и уходящую в никуда. Во второй серии символический знак вновь связывается с образом лодки, уносящей в последний путь Сооткин. Напряженная пульсация струнных подчеркивает его трагическое наклонение. В четвертой серии его как бы изломанный в звучании расстроенного клавесина мелодический контур словно обвивает образ умирающей Катлины.

Символ креста интерпретируется композитором и в другом ключе: как знак избавления от страданий, духовного преодоления. Такова тема органной фуги, звучащей в финалах второй и пятой серий и знаменующей вхождение героя в мир иной. Перекрещивающиеся интервальные обороты здесь распрямляются, образуя линию активного восхождения к вершине. От финала второй серии арка перекидывается к заключению пятой, акцентируя вектор движения музыкальной мысли – к катарсическому просветлению, очищающему и возвышающему человеческую душу.

Тема фуги воспринимается как результат предыдущего развертывания «музыкальных событий». Их же истоком становится тема, вводящая в каждую из пяти серий картины. И если тему фуги можно уподобить взлетающим к небесам шпилям готического храма, то вступительная тема составляет его фундамент. В ней обнаруживаются дальнедействующие связи и с высказываниями органа, и с монологами оркестра¹⁰. Эмоционально-смысловой потенциал, заложенный в теме, раскрывается постепенно. Ее начальное экспозиционное проведение на фоне титров – суровое, несколько меланхоличное соло кларнета – создает ощущение объективного, даже отрешенного высказывания. Мелодия, укладываемая в схему ритма шага, обретает при этом подчеркнутую мерность, изначальную заданность движения, что придает ей балладно-песенный характер¹¹. Тема странничества, тема пути-судьбы – так можно обозначить вступительную тему – становится, с одной стороны, своего рода комментатором изображаемых в фильме событий, а с другой – спутником главного героя. Прославив наподобие рефрена всю композицию «Легенды о Тиле», она подвергается при этом интенсивному сквозному музыкальному развитию¹².

10 Ядро вступительной темы образует выразительный мелодический оборот, напоминающий о музыкально-риторическом знаке-символе жертвенности, а также вызывающий аллюзии с архаической попевкой, связанной с весенними праздниками солнца.

11 В целом эта мелодия вызывает широкий круг музыкальных ассоциаций: и с бытовым романсом XIX столетия, и с песнями бардов 60-х гг. XX в., и – возможно – со средневековыми пастурелями.

12 Показательна драматически-действенная разработка темы в начале пятой серии картины, когда она насыщается пафосом борьбы и преображается в тему-призыв, подчеркиваемый сигналами труб.

Уже первое высказывание кларнета дополняется краткой репликой флейты, повторяющей мелодический контур начального напева, но в ритмически сжатом виде. Этот упругий, задиристый мотив будто раскачивает основную тему изнутри, сообщая ей энергию действия, и тут же, возвращаясь в исходное лирически-песенное русло, вскрывает таящиеся во вступительной теме выразительные возможности. Именно флейта, подхватывая высказывание кларнета, ведет Тиля по лабиринту мира, изображаемого в фильме. Лирический же вариант темы становится выражением внутреннего «я» героя. В нем слышится многое: и печаль одинокого странника, и отклик души на страдания людей и на зов любви. Так, в сценах Неле и Тиля, их прощании перед долгой разлукой тема высвобождается из-под размеренного ритма шага. Лирически-приподнятые, взволнованные интонации-слова любви рвутся навстречу друг другу, взлетая вверх в восторженном порыве. В сценах же смерти Клааса, Сооткин, Катлины напев флейты Тиля, насыщаясь интонациями скорби-стона-стенания, разрываемыми паузами, приобретает пассионную окраску¹³.

Символичен общий контур музыкальной композиции «Легенды о Тиле». Энергия противодвижения, скрытая в аккордовом «каскаде» органа в самом начале картины, поднимает вверх ряд низвергающихся аккордовых пассажей, подобных водопадам слез и рыданий, – к теме фуги и теме пути. Такова явственно прочерчиваемая музыкой линия восхождения от начала первой серии к финалу второй. Новый оглушительный взрыв органических аккордов-пассажей в четвертой серии (зловещая встреча Неле и слепых) определяет точку золотого сечения и намечает вторую, заключительную линию восхождения к духовному светоносному источнику в финале пятой серии. Экранный зримый образ поднимающегося из могилы Тиля производит страшное сюрреалистическое впечатление. Но музыка «говорит» об ином. Тема пути, соединяясь с темой фуги, вплетается в хоральное звучание органа и расцветает в ликующем перезвоне колоколов. Звукообраз, возникающий «под занавес» киноповествования, становится в известном смысле, олицетворением «высшего выражения жизни» (Н. Каретников). Именно это определяет направленность движения композиторской мысли. «Провиденциальный образ мира», ставший для Каретникова, по словам И. Шиловой, «источником и итогом чувствований и раздумий, мог находить претворение в самых разнообразных проектах» [8, с. 264]. Добавим: в том числе, и в музыке фильма «Легенда о Тиле», а затем – и в отчетливо проявляемой авторской музыкально-драматической концепции оперы «Тиль»¹⁴.

13 В эпизоде проводов Сооткин трагически деформированное высказывание флейты перерастает в дуэт-плач флейты и кларнета, сопровождаемый какой-то обреченной пульсацией-биением струнных инструментов. В свою очередь, мрачный голос бас-кларнета, темброво видоизменяя тему, возвещает о казни Клааса.

14 Мировая премьера «Тиль» состоялась 30 октября 1993 г. в Германии, в Оперном театре Билефельда на немецком языке. (На русском языке опера впервые была представлена во Франции, в Оперном театре Нанта.)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Каретников Н. Авторы рассказывают // Советская музыка. 1983. № 6. С. 120–121.
2. Каретников Н. Темы с вариациями. М.: Киноцентр, 1990. – 112 с.
3. Алов А., Наумов В. Статьи. Свидетельства. Высказывания. М.: Искусство, 1989. – 286 с.
4. Каретников Н. Готовность к бытию. М.: Композитор, 1994. – 161 с.
5. Каретников Н. Мистерия апостола Павла // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 7–12.
6. Тараканов М. Драма непризнанного мастера. О творчестве Николая Каретникова // Музыка из бывшего СССР. М.: Композитор, 1994. С. 106–120.
7. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. – 77 с., нот.
8. Шилова И. Киномузыка Николая Каретникова // Контекст-9: Литературно-философский альманах. Вып. 6. М., 2000. С. 264–271.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Баева Алла Александровна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: bailamorena2007@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-8557-2694

Баева А. А. Кинематографические обертоны в творчестве Н. Каретникова: музыка фильма «Легенда о Тиле» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 3. С. 175–184.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-175-184

REFERENCES

1. Karetnikov N. *Avtory rasskazyvayut* [The Authors tell]. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1983, no. 6, pp. 120–121.
2. Karetnikov N. *Temy s variaciyami* [Themes with variations]. Moscow: Kino-centr Publ., 1990. 112 p.
3. Alov A., Naumov V. *Statji. Svidetelstva. Vyskazyvaniya* [Articles. Testimonies. Statements.]. Moscow: Iskusstvo, 1989. 286 p.
4. Karetnikov N. *Gotovnost k bytiyu* [Readiness for Existence]. Moscow: Kompozitor Publ., 1994. 161 p.
5. Karetnikov N. *Misteriya apostola Pavla* [The Apostle Paul's mystery]. In: *Muzykalnaya Akademiya* [Academy of Music]. 1994, no. 5, pp. 7–12.
6. Tarakanov M. *Drama nepriznannogo мастера. O tvorchestve Nikolaya Karetnikova*. In: *Muzyka iz Byvshego SSSR* [The Drama of an Unrecognized master. About Karetnikov's Creative Work In Music from the Ex-USSR]. Moscow: Publ., 1994, pp. 106–120.
7. Zaharova O. *Ritorika i zapadnoevropejskaya muzyka XVII – pervoj poloviny XVIII veka: principy, priemy* [Rhetoric and Western European music of the XVII – the first half of the XVIII century: principles and techniques]. Moscow: Muzyka Publ., 1983. 77 p.
8. Shilova I. *Kinomuzyka Nikolaya Karetnikova*. In: *Kontekst-9 In Literaturno-filosofskij al'manah*. Vyp. 6 [Music for the cinema by Nickolay Karetnikov. In: Context-9: In Literary and Philosophical Almanac. Vol. 6]. Moscow, 2000, pp. 264–271.

ABOUT THE AUTHOR

Alla Baeva – *Dr. habil. in Arts, Professor of the Department of History and Theory of Music and Musical and Stage Arts of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)*.

E-mail: bailamorena2007@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-8557-2694

Baeva A. A. *Cinematographic overtones in the works of Nicolay Karetnikov: music for the film "The Legend of Till Ullenspiegel"*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 3, pp. 175–184.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-175-184