



Научная статья

УДК 791.233:78.071.1

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2025.60.1.05>

Фильм «В поисках гармонии» — жанровый микст с открытым финалом

Марина Валериевна Карасева

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, д. 13, Москва 125009, Российская Федерация
karaseva@mosconsv.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6047-5524>

Аннотация. Статья посвящена киноведческому и музыковедческому анализу нового типа жанрового микста — документально-художественного фильма с включением смежных жанров искусства в полнометражной картине С. Уварова о современных композиторах — воспитанниках Московской консерватории. Для исследования особенностей восприятия метафорического пространства и времени, отображенного в киноленте, применяется метод создания «зрительского сценария», основанный на психотехнике трехпозиционного описания. Выявляются музыкальные черты и приемы формообразования в фильме.

Ключевые слова: психология восприятия, метафорический язык в кино, жанровый микст, музыкальные принципы формообразования в фильме

Для цитирования: Карасева М. В. Фильм «В поисках гармонии» — жанровый микст с открытым финалом // Научный вестник Московской консерватории. Том 16. Выпуск 1 (март 2025). С. 148–175. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2025.60.1.05>.

MUSIC AND CINEMA

Research article

The movie “In Search of Harmony” — a Genre Mix with an Open Ending

Marina V. Karaseva

Tchaikovsky Moscow State Conservatory
13 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russian Federation
karaseva@mosconsv.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6047-5524>

Abstract. The article is devoted to the film studies and musicology analysis of a new type of genre mix — a documentary-feature film with the inclusion of related genres of art in a full-length film by Sergey Uvarov about modern composers — students of the Moscow Conservatory. To study the features of perception of metaphorical space and time reflected in the film, the method of creating a “spectator scenario” based on the psychotechnics of three-position description is used. Musical features and techniques of form-building in the film are revealed.

Keywords: psychology of perception, metaphorical language in cinema, genre mix, musical principles of form-building in the film.

For citation: Karaseva, Marina V. 2025. “The movie ‘In Search of Harmony’ — a Genre Mix with an Open Ending.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 16, no. 1 (March): 148–75. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2025.60.1.05>.

Кинолента «В поисках гармонии»¹ — второй фильм режиссера Сергея Уварова. Картина снималась в период пандемии. В 2023 году она была отобрана для показа на 45-м Московском международном кинофестивале², затем демонстрировалась на других престижных смотрах и в кинотеатрах страны³.

Если кратко пересказать сюжет фильма языком анонса на киносайтах, то экранную историю можно представить примерно так. Четверо уже хорошо известных сегодня и еще молодых (по творческим меркам) композиторов, выпускников Московской консерватории сначала, глядя в свои смартфоны, довольно буднично рассказывают о себе и своем творчестве. В конце фильма они «чатятся» в Zoom'e, по ходу дела вспоминая истории из своей композиторской жизни. Все разговоры прослаиваются исполнением достаточно сложной и необычной (включая названия) музыки. В кадре кто-то играет на органе, кто-то выращивает урожай на даче, кто-то возится с проводами, устанавливая аппаратуру. За кадром сдержанный мужской голос иногда поясняет нам что-то из области истории музыки. Фильм обрамлен красиво снятыми сценами города, который дважды в течение фильма просыпается по утрам (см. ил. 5).

К документальному фильму с таким сюжетом легко приклеить ярлык «музыкально-просветительский». В общем-то, нельзя сказать, что фильм не таков. Только вот в финале его вдруг чувствуешь острую, почти до слез боль. И уже ты сам задаешься вопросами о Гармонии: есть ли она, как к ней стремиться и... надо ли? Что есть жертва?

Фильм накидывает на тебя экзистенциальное «лассо», свойственное авторскому игровому кино, чаще с религиозно-философским уклоном. В чем фокус, откуда, как цунами на только что пребывавшем в спокойствии море, возникает эта катартическая волна в документальной ленте? Попробуем разобраться в этом, используя для нашего «арт-расследования» методы как киноведческого, так и музыкального анализа⁴.

* Базовые положения данной статьи были впервые представлены автором в докладе на Десятой международной научной конференции «Музыка — Философия — Культура» (Московская гос. консерватория, 18 апреля 2023 года; см.: [3]).

¹ «В поисках гармонии»: документальный фильм. Режиссер и сценарист: Сергей Уваров. Оператор: Антон Соловьев. Композиторы: Денис Писаревский, Николай Попов, Ярослав Судзиловский, Александр Хубеев. Звукорежиссеры: Игорь Соловьев, Михаил Спасский. Закадровый голос: Игумен Фотий. Продюсеры: Александр Соколов, Марина Карасева. Производство: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2023. Длительность 75 мин.

² Фильм был представлен во внеконкурсной программе «Арт-кор» 24 апреля 2023 года. Подробнее об этом см.: [1].

³ Ныне картина представлена для просмотра на онлайн-платформе Центра документального кино «Nonfiction»: https://nonfiction.film/movie/In_search_of_harmony/.

⁴ Не забудем то обстоятельство, что сам режиссер (он же сценарист и монтажер) — выпускник Московской консерватории, кандидат искусствоведения, автор научных работ и монографий по киномузыке [7; 9; 10; 11], исследователь творчества современных молодых композиторов, автор книги «Голос миллениалов» [8], трое из героев которой — Денис Писаревский, Николай Попов и Александр Хубеев — стали и героями его фильма.



Ил. 1. «В поисках гармонии»: постер к показу фильма на 45-м Московском международном кинофестивале

Для начала отграничим жанр фильма Уварова от распространенного ныне киножанра докудраны (англ. docudrama) — с профессиональными актерами, изображающими людей в якобы документальной съемке исторических событий. Нет здесь и влияния так называемого псевдодокументального кино, являющегося, по сути, разновидностью кино игрового (с профессиональными актерами и поддержанием видимости правдивости показанных на экране историй).

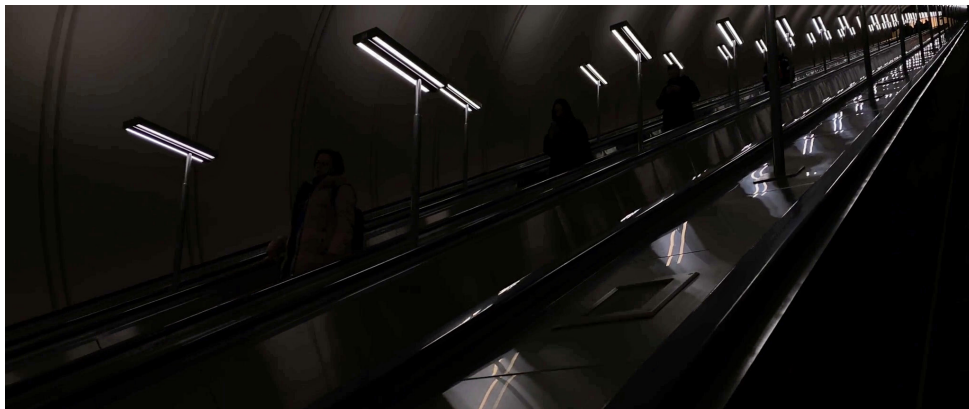
Фильм «В поисках гармонии» предстает перед нами, фактически, в новом жанре. Это некий микст, для многостороннего анализа которого мы воспользуемся стратегией известной психологической техники трехпозиционного описания⁵.

Для рассмотрения киноленты с первой («я — как зритель») и второй («если бы я был на месте режиссера») позиций восприятия нам потребовалось создать нечто вроде «сценария-стенограммы» фильма глазами его зрителя с зафиксированными по ходу просмотра мыслями, аллюзиями, предположениями и сомнениями.

Сценарный план фильма, каким он видится с экрана

Фильм состоит из шести основных частей — Пролог, «Утро», «День», «Вечер», «Ночь», Эпилог.

Пролог. Сначала мы даже не знаем, что эта часть называется Прологом (название в титрах появится чуть позже). В первых кадрах: эскалаторный тоннель метро (темно, предраcветный час?), гул поездов, наклонный ряд светящихся ламп, черные контуры голов, шаги, беззвучный черный фон.



Ил. 2. Эскалатор метро (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

⁵ Эта техника основана на разноракурсном рассмотрении ситуации или объекта, проводимом последовательно из трех позиций: ассоциированной в себе (видение собственными глазами), ассоциированной в другом (взгляд глазами другого человека) и диссоциированной (наблюдение и оценка в качестве независимого эксперта).

Четверо исполнителей и дирижер спускаются в какой-то подвал, расстилают на полу большой кусок красного полотна («красная тряпка» — концептуальный аттрактор?) и начинают играть пьесу Дениса Писаревского «*Ab exterioribus ad interiora*»⁶.

Музыкальные звуки переплетаются с отображением на экране темных подземных переходов метро и идущих по ним людей. На черном фоне (со светом где-то в глубине подвала) — взлетающие как бы сами по себе белые руки дирижера: голова его сливается с телом и темным фоном. Рукокрылость... вспоминаются летучие мыши — «герои» недавнего времени... Неуютно.



Ил. 3. Руки дирижера (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

Игра с цветосветовой переключкой: медные отблески трубы и подсветки в подземном переходе. Музыканты стоят на красном полотнище (в темноте цвет кажется венозно-кровавым).

Фон подвала постепенно светлеет (начало рассвета?) — но вдруг на звучащем кластерном аккорде неизвестно откуда взявшегося органа (вздрагиваешь от неожиданности) наступает полная чернота. Нет, никуда мы не выбрались. Все то же темное пространство метро и приближающийся к зрителю поезд. (Не «Пасифик»⁷, конечно, и прибывающий не на вокзал «Ля Сьота»⁸, — но ассоциации с пьесой Онеггера и фильмом братьев Люмьер неизбежно возникают.) Поезд проносится мимо платформы метро (под ускоряющиеся аккорды органа) — только огни мелькают. Поезд пришел или «поезд ушел»? Или это вообще «не наш поезд»? Между тем музыканты играют — и еще один метросостав пролетает (на ускоренной съемке) влево, а черные контуры людей устремляются вправо. Голову подкруживает от этого завихрения пространства. Пока ничего не ясно, но заворачивающе красиво. Режиссерская заявка на трансовый эффект? Она удалась.

⁶ «От внешнего к внутреннему». Пьеса для органа, скрипки, виолончели, трубы и тромбона, 2020.

⁷ Оркестровая пьеса А. Онеггера «Pacific 231» (1923).

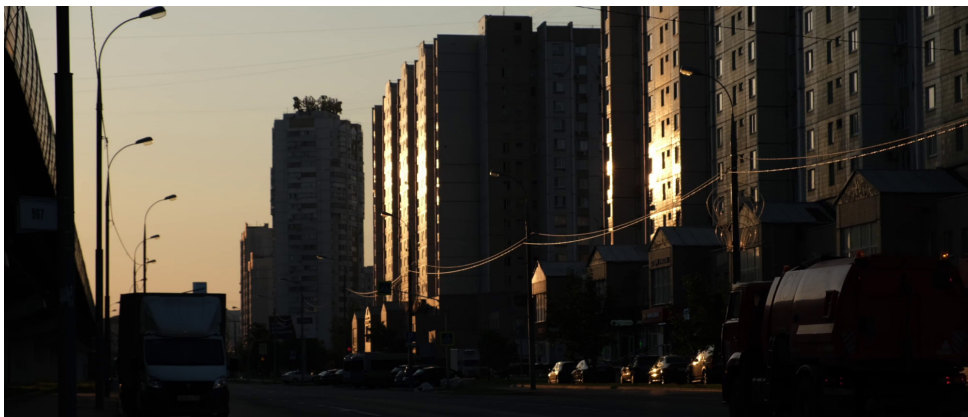
⁸ Оригинальное название фильма: «L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat» (1896).



Ил. 4. В московской «подземке» (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

(смотреть видеофрагмент)

«Утро». Из «страны подземных рудокопов» мы вылезли на свет Божий: приятно. Игра с мерцающими огнями продолжается и здесь: по дороге едет машина дорожно-ремонтной службы и мигает, как положено, желтыми огоньками. Вспоминается: в Прологе у трубача согласно мерцали инструмент и обручальное кольцо под аккомпанемент светящихся вывесок в метро. Теперь к этой игре света прибавляются сияние утренней зари и мигание красного светофора.



Ил. 5. Утренний город (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

Путь из столичных окраин лежит к стенам Московской консерватории — цвета столового серебра. Хороша! Тишину визуального любования прерывает неожиданно вступивший закадровый голос рассказчика — игумена Фотия⁹. Голос этот глуховат, нейтрален и совершенно лишен экскурсоводческой «занимательной интонации». Так сказать, для-себя-голос.

Он повествует о том, как двадцатипятилетний Петр Чайковский в 1866 году приехал преподавать в Московскую консерваторию.

Первая флешбэк-врезка кадров хроники: 1954 год, открытие памятника Петру Ильичу: очень интересно. Между тем рассказчик задается вопросом: поставят ли памятники новым, ныне здравствующим композиторам? У них, говорит он, есть преимущество: они могут напрямую (используя интернет-технологии) обратиться к публике, — но услышит ли она это обращение?

Кажется, основной вопрос фильма поставлен. Из разряда вечных. Начинаешь думать над ответом — и теряешься в определениях...

А в это время видеоряд нас опять ведет куда-то вниз — мы попадаем в Центр электроакустической музыки (ЦЭАМ) Московской консерватории. Слышатся начальные звуки пьесы Николая Попова «Nibiru 20/13»¹⁰. Пока мы рассматриваем стены, увешанные проводами, появляется сам Попов, устанавливающий перед собой смартфон: так начинается *Первая композиторская самопрезентация* в фильме.



Ил. 6. Композитор Николай Попов в студии Центра электроакустической музыки Московской консерватории (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

Николай Попов рассказывает о себе и объясняет, что такое электроакустическая музыка сегодня. Делает он все это примерно так же, как если бы читал первокурсникам лекцию по введению в специальность: спокойно и обстоятельно. При этом смотрит он не в камеру, а в свой смарт-экранчик. Длинным кадром

⁹ Об имени тещи нас «предупредили» в начальных титрах.

¹⁰ «Nibiru 20/13» (редакция для струнного квартета, электроники и видео), 2013.

отснято, как композитор устанавливает аппаратуру, подключает шнуры и дает комментарии к своей пьесе.

Звучит ее первая часть. Название произведения композитор не расшифровывает, но в результате интернет-поиска можно узнать, что Nibiru — космогоническое понятие шумеро-аккадской мифологии. С помощью этой (несуществующей в реальности) планеты происходит пересечение небес и подземного мира. Любопытно. Нет ли здесь смысловой связи с видеорядом Пролога и названием пьесы Писаревского? Или это случайное совпадение?

Эффекты мерцания продолжают — теперь уже в отсвете мониторов и в блеске пластиковых бутылок (их устанавливают в качестве музыкальных инструментов, готовя сцену Большого зала консерватории для будущего перформанса).

Что ж, вновь получилось познавательно: зритель попал в «пещеру» ЦЭАМ, посмотрел на аппаратуру в нем, а теперь может еще оглядеть и сцену Большого зала консерватории.

Именно там начинается *Вторая композиторская самопрезентация*: Александр Хубеев отрывается от процесса привязывания бутылок к стальным блокам, садится на корточки, берет смартфон (здесь становится ясно, что этот атрибут будет появляться и далее) и описывает звуковой мир своей пьесы «Остров возрождения: Песня мертвого города»¹¹, для исполнения которой и производятся эти сложные приготовления на сцене.



Илл. 7. Александр Хубеев, готовящий объекты для перформанса в Большом зале консерватории (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

Игумен рассказывает об истории возникновения перформансов и, отсылая их к концу XIX века, вспоминает о пьесе Эрика Сати «Vexations» («Досады»), которую, по мысли ее создателя, предлагалось играть 840 раз подряд. Упоминает и о том, что Сати тогда было 26 лет (это к тому, что молодость всегда изобретательна и эпатажна?).

¹¹ «Остров Возрождения: Песня мертвого города» (для квартета объектов), 2015.

Вторая флешбэк-врезка исторической хроники — показ самого Эрика Сати, снятого в фильме «Антракт»¹².

Следом идет *Третья флешбэк-врезка хроники* — уже из недавнего прошлого: под щебет птиц на рояле, выставленном на «фермату»¹³, исполняется пьеса «Vexations». Рассказчик, продолжая сплетать нити времен, вспоминает Джона Кейджа и его знаменитую пьесу «4'33"».



Ил. 8. Исполнение «Vexations» на рояле у памятника Чайковскому (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

Тем временем под переместившуюся за кадр музыку Сати на сцене Большого зала консерватории завершают приготовления к предстоящей ночной записи перформанса: привязывают оставшиеся звуковые объекты, режут ткань и обклеивают скотчем пластиковые ведра (создавая нечто подобное литаврам).

«Перформанс пройдет без зрителей, но останется виртуально», — сообщает закадровый голос. Второй раз в фильме проходит та же мысль: дойдет ли всё это до слушателей, стоит ли оно того, чтобы сколько времени тратить на технические приготовления? Рассказчик рассуждает о том, что раньше писали «в стол», а теперь пишут «в облако». Оператор тут же показывает нам серые облака над консерваторией... Для подкрепления идеи? Не слишком ли прямолинейно отрисована метафора? Впрочем, если фильм смотрит неискушенный зритель... А что это, собственно, такое — «неискушенный зритель»? И так уж ли хорошо быть искусственным?

«День». Сменились краски. В кадре много зелени. Ура, из техногенной урбанистики «Утра» выбрались на природу (похоже, я тоже неискушенный зритель: радуюсь цвету и свету). Стоп, рано радуюсь. Камера, показавшая зелень, ползет дальше, и оказывается, что это всего лишь *картина* зелени. В следующих кадрах

¹² Короткометражный немой фильм режиссера Рене Клера с оригинальным музыкальным сопровождением Эрика Сати (1924).

¹³ Так в Московской консерватории в шутку называют подковообразную площадку перед памятником Чайковскому.

нас опять визуально обманывают: деревянная окантовка, которая сначала виделась картинным багетом, оказывается просто рамой оконного стекла. Камера опять уходит в темноту, спускается еще ниже — и вот мы видим письменный стол с лежащей на нем партитурой «Гефсиманский сад. Сумасшедшие мысли». Всё тут будто из прошлого: стародачное Абрамцево, сад, веранда, зеленая лампа, рукописный нотный текст. Это «место силы» Ярослава Судзиловского.



Ил. 9. Ярослав Судзиловский на дачной террасе (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

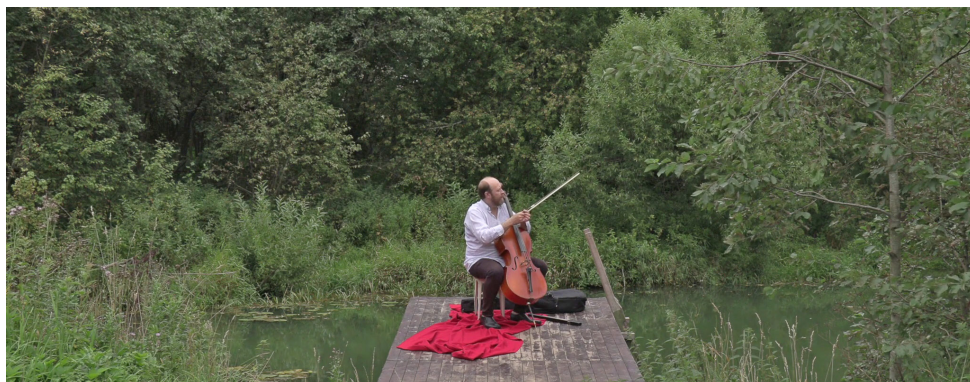
Начинается *Третья композиторская самопрезентация*. Судзиловский говорит о важности нотописания от руки для профессионального композиторского процесса (то есть для рождения музыкальной мысли), о значении сада и земледелия (как своего рода магического ритуала) в его жизни и творчестве. Камера показывает крупным планом, как композитор выпалывает из земли сорняки, «выщипывая» их пальцами — так ловко и быстро, как будто играет пассаж на рояле. Эта сцена и многие последующие вызывают в памяти кадры из фильмов Тарковского — аллюзии оказываются для меня приятными.

Вот Судзиловский с виолончелью и с той же красной тканью в руках (арка к Прологу) идет через высокую зелень (как в «Зеркале» Тарковского) к мосткам у ручья. Птички поют. Красиво. И тут (опять неожиданно и нежеланно для меня) вступает закадровый голос. Он, с оттенком «учительской» интонации, говорит о том, что композиторы всегда вдохновлялись природой, вспоминает «Пасторальную» Бетховена и даже Мессияна с его любовью к птичкам. Последних нам тут же и показывают. Зачем? Птички так хорошо пели и без фиксации их камерой... Вспоминая «Прекрасную мельничиху» Шуберта, рассказчик говорит о ручье — и вот вам, пожалуйста, кадры текущей воды с колышущимися в ней водорослями. Мое промежуточное резюме: закадровый голос не нужен, зачем его вообще вставили в фильм? Но как красиво снято! И аллюзии тут как тут: уже чудятся прерафаэлитская Офелия¹⁴ и «водно-травяные» кадры из «Соляриса»¹⁵.

¹⁴ Известная картина английского художника-прерафаэлиты Эверетта Милле (1852).

¹⁵ Вспоминается высказанное Е. Русиновой наблюдение о том, что «вода в кинематографе Тарковского означает переход художественного высказывания на метафизический уровень, часто обозначая границу жизни и смерти, отсылая к мифологической реке Стикс» [6, 139–140].

Судзиловский тем временем уже сел у воды на табуретку, стоящую на красном полотнище, неторопливо расчехлил инструмент и начал исполнять пьесу Менуэт в версии для виолончели соло (первый лист этой пьесы мы видели лежащим на партитуре «Гефсиманского сада»¹⁶. Менуэт «белый», до-мажорный, минималистичный по языку. Приемы *pizzicato* и долгие «повисающие» длительности направляют слух не столько на звучащую музыку, сколько на переживание пауз между звуками (по заветам Кейджа?).



Ил. 10. Ярослав Судзиловский исполняет свое сочинение — Менуэт для виолончели соло (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

Потом Судзиловский, с тем же куском красного полотна, идет в поле (по густой траве, от чего становится инстинктивно страшно: клещи ведь! Попутно всплывает воспоминание о том, как в детстве мы свободно гуляли по полям без всяких мам-пап, ностальгия...). Игра продолжается, но играющий вдруг оказывается сидящим на песке (будто на небольшом песчаном острове), контрапунктом звучит пение птиц, снова показанных крупным планом. Эпизод заканчивается черным экраном: начальный гиперреализм («птичко-трав») испарился: пространство становится метафизическим.



Ил. 11. Натюрморт с виолончелью на мостках (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

¹⁶ Менуэт из «Танцсюиты» (2014; версия для виолончели соло — 2020).

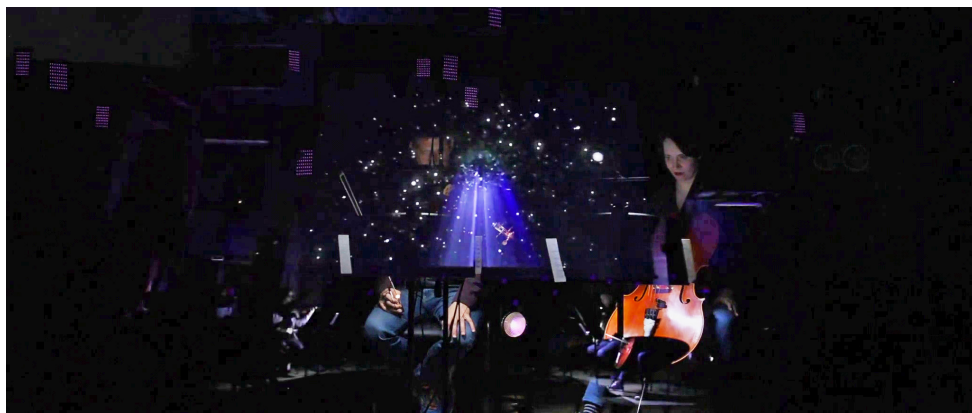
Менуэт еще звучит, но в кадре больше нет исполнителя: лишь лежащая виолончель, черный футляр да красная ткань с небольшим темным отверстием в ней — то ли пробитая (пулей, стрелой?), то ли прожженная сигаретой. Натюрморт. В каденции на ноте *до* вновь появляется черный экран. «Птички» кончились.

Продолжение исполнения Менуэта происходит уже на сцене Большого зала консерватории¹⁷. Фрагмент этой видеозаписи нам показывают на экране смартфона, лежащего в траве. В конце звучания пьесы на стекле экрана, как в зеркале, отражается небо. С облаками. Что это? Виртуализация? То ли явь, то ли сон. Видимо, нужно время, чтобы осмыслить произошедшее.

И режиссер дает нам эту возможность: после черного экрана возникает слово «ПАУЗА». Длющаяся по отсчету экранным хронометром ровно 4:33. В ней всё, как у Кейджа: можно послушать звуки окружающей среды — шум дождя, крики птиц. Только вот хронометр на экране отсчитывает время неправильно: за 2 физические секунды проходит примерно 10 экранных. Вполне понятная киноусловность? Экономия «пленки»? Или опять приглашение подумать о странностях течения времени?

Шум нарастает — и ты понимаешь, что это уже не птицы в саду кричат, а уличные автоклаксоны сигналят: мы возвращаемся из таинственного пространства «Гефсиманского сада» в свою привычную среду обитания.

«Вечер». Оживленная московская улица, молодежь идет в ночной клуб, в котором состоится концерт из произведений современных композиторов. Чтец рассуждает о том, как влияет музыка на пространство и пространство на музыку. Звучит вторая часть пьесы Николая Попова «Nibiru 20/13».



Ил. 12. Исполнение пьесы Николая Попова в ночном клубе (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

В этом эпизоде язык электроакустической музыки и язык кино сплетаются воедино: обилие светомузыкальных приемов в самой партитуре пьесы (отражающих космическое пространство и звезды) дополнено изощренностью операторской съемки с различного рода наложениями кадров. Вновь мерцание, создаваемое и электроникой, и бликами от музыкальных инструментов. Трансовая медиамузыка

¹⁷ Где и была сделана вся аудиозапись.

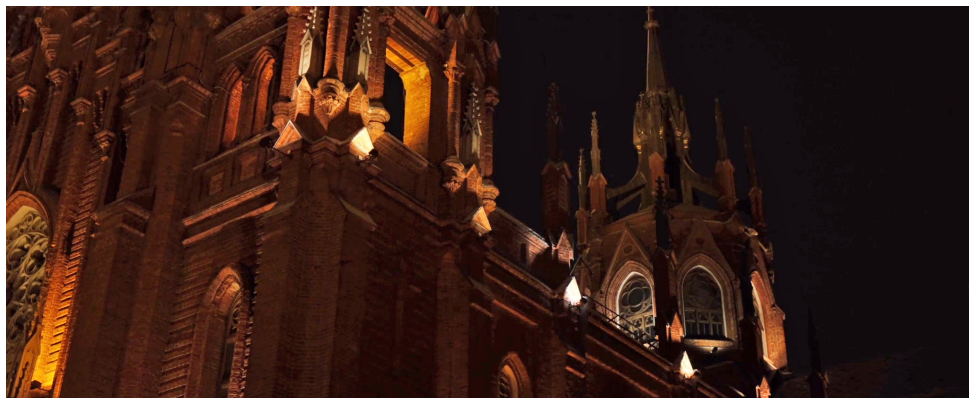
создает трансовый эффект: слушатели в зале сидят как замороженные. В конце съемки планета Нибиру как будто выплывает на улицу ночной Москвы и наползает на нее. (Подобно Светилу из «Меланхолии» Ларса фон Триера? Впрочем, нет, всё выглядит не так страшно.)

В то же вечернее время в соборе на Малой Грузинской¹⁸ готовится к *Четвертой композиторской самопрезентации* Денис Писаревский — выходит к органной кафедре и ставит перед собой на пюпитр смартфон.



Ил. 13. Денис Писаревский у органа (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

Закадровый голос в очередном «образовательном блоке» рассказывает об известных композиторах-органистах. Интересно: оказывается, Чайковский закончил консерваторию еще и по классу органа! Писаревский объясняет зрителям особенности регистровки, демонстрируя в разных тембрах фразу из второй части той пьесы, первая часть которой игралась в Прологе. Камера, «аккомпанируя» музыке, показывает нам узкие соборные витражи и сам собор, подсвеченный снаружи и уходящий своими готическими шпилями в темноту неба.

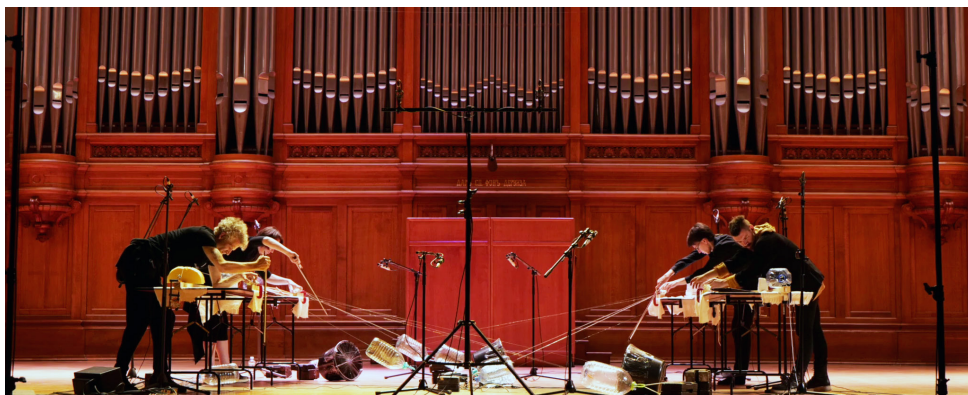


Ил. 14. Кафедральный Собор Непорочного Зачатия Пресвятой Девы Марии в Москве с ночной подсветкой (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

¹⁸ Римско-католический Кафедральный собор Непорочного Зачатия Пресвятой Девы Марии.

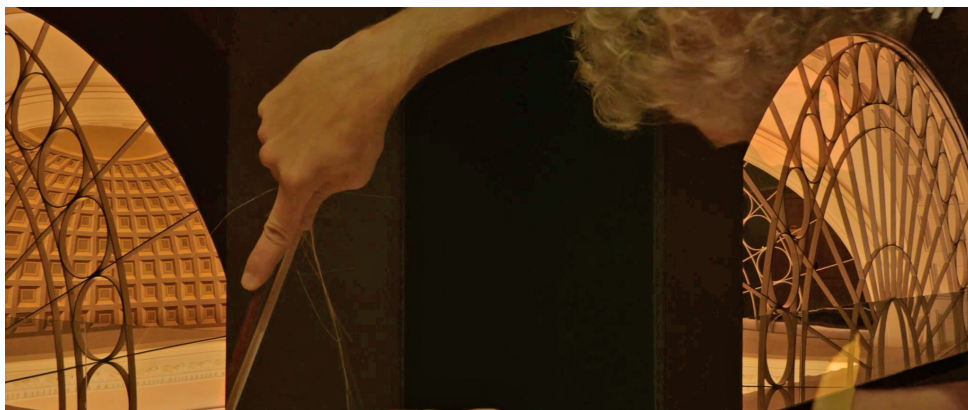
«Ночь». Уже пустынная улица, неоновые блики на мокрой мостовой. Когда камера спускается из черной выси, мы видим, что вновь оказались у консерваторского здания (тоже подсвеченного). Всё готово к исполнению пьесы Александра Хубеева.

То, как снята сцена перформанса, наводит на мысль о визуальной самоаллюзии режиссера: вспоминается длинная завораживающая съемка реставрации органных труб из его первого фильма, «Симфония органа»¹⁹. Здесь также сначала идет показ отдельных деталей, и только позже камера расширяет картинку, показывая перформанс уже на всей сцене Большого зала.



Ил. 15. Вид сцены Большого зала консерватории во время исполнения перформанса Александра Хубеева «Остров возрождения: Песня мертвого города» (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

Контрастом к «куче мусора» на ней служит необыкновенная красота затемненного зала — оператор позволяет нам вволю налюбоваться неожиданными и волшебными ракурсами сводов. Опять живопись. Некоторые кадры выглядят как рентгеновские снимки, а некоторые — как визуальная реминисценция светящихся объектов из Пролога.

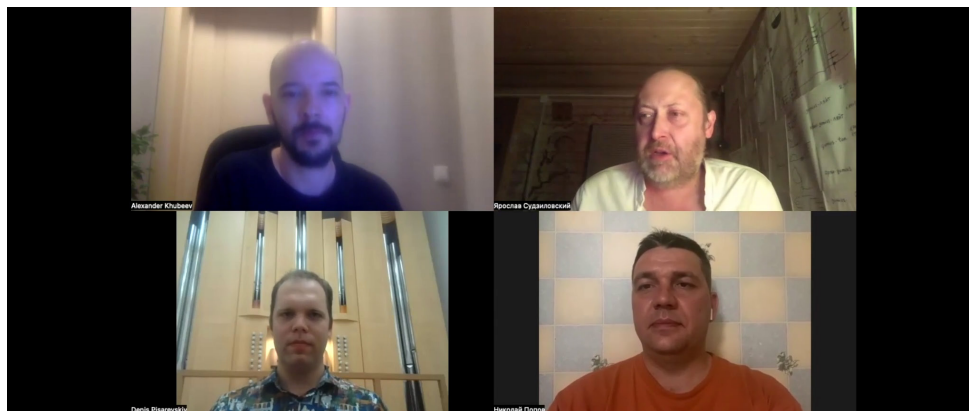


Ил. 16. Съемка внутри Большого зала консерватории (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

¹⁹ «Симфония органа»: документальный фильм (2019). Режиссер — Сергей Уваров. Фильм доступен к просмотру в онлайн-кинотеатре Okko: <https://okko.tv/movie/simfonija-organa>.

В конце перформанса в кадр крупным планом берется скрипичный смычок — с почти полностью ободранным волосом. В чем метасообщение? Это про истощение после потраченной энергии (иллюстрация к названию пьесы?) или про «птичку жалко»? Музыканты всегда смотрят на кадры «пыткок» музыкальных инструментов с душевным мучением...

Пьеса заканчивается, и на черном экране появляется имя и фамилия ее автора. Но нет, это не конечные титры²⁰, относящиеся к перформансу, это «вторгающаяся каденция»: так подключаются к компьютерной беседе участники Zoom-конференции, все четыре героя-композитора²¹. Впервые в фильме они встречаются вместе. Точнее, не встречаются, а виртуально общаются между собой — опять через экран, находясь в разных геопространствах.



Ил. 17. Беседа композиторов онлайн на платформе Zoom (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

Идет обычная беседа коллег о творческом «том-сём»: кто чем занимается, что пишет, какие концерты играет, что планирует. Ярослав Судзиловский (единственный из участников Zoom-конференции, чье изображение дается в разных ракурсах, в том числе, с отстранением — когда камера смотрит на освещенную дачную веранду из темноты ночного сада), видимо, на правах старшего, «рулит» тематикой беседы. Он заводит разговор про Гошу Дорохова²², вспоминая о перформансе с перепиливанием скрипки, который Дорохов устроил в фойе зала Чайковского в 2011 году. Камера постепенно «забывает» про других собеседников и сосредотачивается на съемке рассказчика, как бы готовя нас к тому, что дальше последует нечто важное.

Начинается «история про Гошу». Открывается она вполне в духе притчи²³:

²⁰ Как традиционно бывает (для напоминания слушателю о прослушанном им произведении), например, на французском канале классической и джазовой музыки «Mezzo».

²¹ Напомню, именно платформа Zoom была наиболее популярной и используемой в период пандемии начала двадцатых годов нашего века.

²² Георгий Дорохов (1984–2013) — российский композитор, выпускник Московской консерватории.

²³ Далее я передаю вольно сокращенный мною текст этого экранного рассказа.

«Один нехороший человек, член нашего цеха, в присутствии другого нехорошего человека... его оскорбил».

Судзиловский вспоминает свой последний телефонный разговор с Гошей, во время которого у того от перенесенных переживаний («а у Гоши четыре операции было на сердце») случился инсульт и его увезли в больницу. Где шел ремонт, «и над ним долбили потолок» (в это время включается последняя в фильме флешбэк-врезка хроники: видеозапись фрагмента того самого разрушительного перформанса, в котором Дорохов перепиливает скрипку — зрелище, надо сказать, жестокое). «И Гоша все время писал: "как больно, как же больно"... он последние годы занимался разрушением (разломом стульев, скрипок) — и умирал он тоже так».

На этом Zoom-беседа обрывается — начинается последняя сцена «Ночи»: исповедальный монолог Ярослава Судзиловского. Он, отрываясь от работы над партитурой «Гефсиманского сада», опять берет в руки смартфон. Мы видим, что на сей раз экран его — темный. Говорящий смотрит в него как в черное зеркало²⁴ — и только влажный глаз отражается в нем. Говорит Судзиловский о том, что профессия композитора очень жестокая и одинокая, о том, как творческие люди друг друга топят. И вопрошает: «Вот за что такие мучения музыканту?»



Ил. 18. Съемка ночного монолога композитора Ярослава Судзиловского — вид на веранду из глубины сада (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

Неожиданно в этом месте ему отвечает рассказчик — игумен Фотий, который, как получается, всё слышал. В картине появляется новый персонаж (как проводник к Господу Богу?). Священник наставляет композитора (да и нас всех заодно), за что даются эти мучения: «За талант, за умение слышать мир иначе. Это ваша ноша — вам ее нести». Судзиловский тихо и удивленно спрашивает:

²⁴ Именно эта метафора, кстати говоря, легла в основу названия британского сериала-антологии «Черное зеркало» (*Black Mirror*), цикла из 27 эпизодов (Netflix, 2011, <https://www.imdb.com/title/tt2085059/>). В нем также был использован эффект отражения в черном экране монитора как базово-концептуальный прием (одни эпизоды этой антологии оказываются психологически более тонкими, другие больше связаны со стандартными сценарными приемами в жанре фэнтези). Подробнее о феномене дигитализации субъективности в этом сериале см. [13].

«ты меня... слышишь?». И дается ответ ему: «Слышу». Кого он спрашивал, кто на самом деле ему отвечал, религиозная ли это метафора или просто сказанное в утешение? Всё это предоставляется додумывать самим зрителям. В любом случае концептуальная дуга к заданному в начале фильма у памятника Чайковскому вопросу, услышат ли, поймут ли слушатели композиторов, замкнулась. Больше речей в фильме не будет.

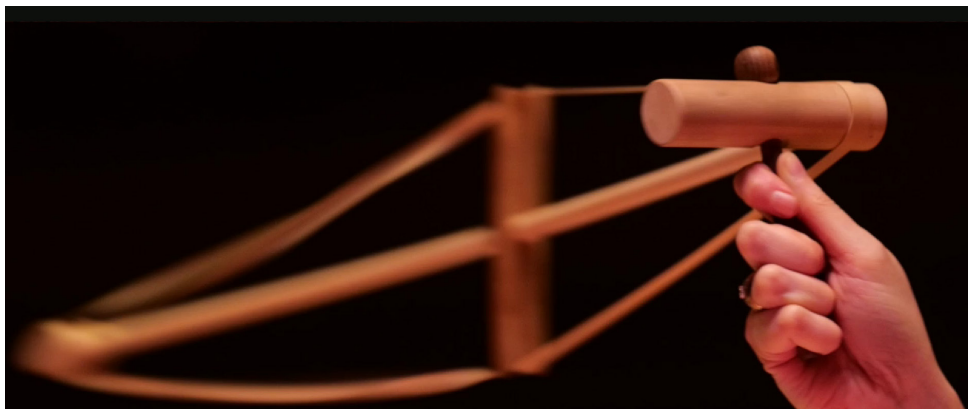
Эпилог. Новый рассвет. Опять (как в Прологе) нам показан эскалатор метро, но теперь он движется вверх (в инверсии). На эскалаторе так же горят лампы, только сейчас (снятые под иным углом и с другим светом) они напоминают сотни горящих свечей (поминальных?). Те же музыканты из Пролога поднимаются на крышу многоэтажки где-то в «Примкадье». Обращает на себя внимание сам ритмозвук их подъема по лестнице. Что-то не так, но пока непонятно, что именно. Музыканты в черных масках (зрителю начала нашего десятилетия понятно почему), поднявшись, они их снимают. Обычная ли это профилактическая процедура времен ковида или вновь режиссерская символика?

Смотрим дальше: на крыше стоят пять черных пультов. И опять под ноги исполнителям стелется уже знакомая нам красная ткань. Все одеты в черное: обычные концертные костюмы выглядят здесь так, как будто люди только что вернулись с похорон. Звучит вторая часть пьесы Дениса Писаревского «Ab exterioribus ad interiora».



Ил. 19. Музыканты играют на крыше многоэтажного дома (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

Теперь становится ясно, что не так: оказывается, мы находимся уже в пространстве другого жанра: перед нами разворачивается некая хореографическая композиция. Попутно вспоминаешь: а ведь, собственно говоря, атрибуты танца присутствовали в фильме и раньше: как кинематографический прием — в сцене «завихрения пространства» из Пролога (см. с. 153, ил. 4 и видео), и как документальная съемка — в перформансе.

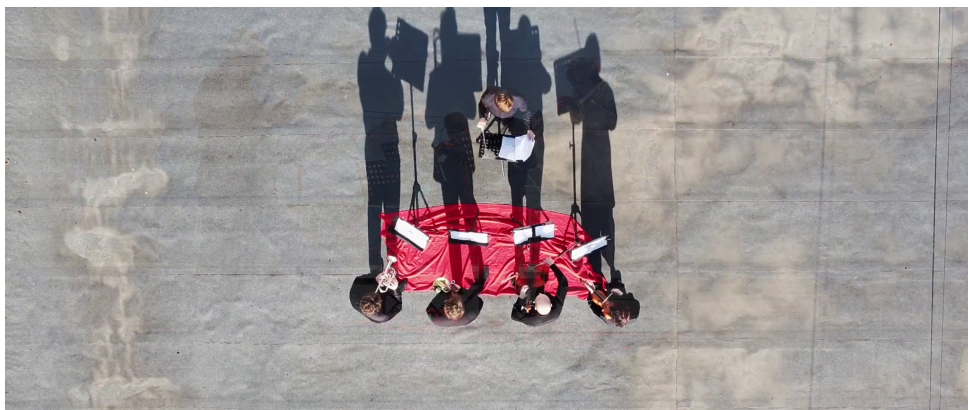


Ил. 20. «Хореография» в перформансе Александра Хубеева (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

([смотреть видеосфрагмент](#))

Музыканты на крыше начинают что-то играть — звуки в кадре перекрываются закадровыми органными аккордовыми фигурациями (теми самыми, которые нам показывал Денис Писаревский в соборе). Рассогласование звукового и визуального рядов усиливается: закадровая музыка продолжает звучать, музыканты же в кадре умолкают и стоят, подняв головы к небу (к тем самым облакам, образ которых мне ранее показался излишне наглядно-прямолинейным).

Тенденциозно? Возможно. Однако в этот момент фильма такая деталь, как «очевозведение», почему-то не кажется наивно-пафосной: и потому, что в хореографии такие открыто-коммуникативные смысловые жесты допустимы; и потому, что зритель уже прошел эпицентр сопереживания, примерил все на себя; и потому, что трансовые средства, применяемые режиссером и оператором в каждом из разделов фильма, не могли не возыметь должного эффекта — подсознание зрителя готово к возможному усилению катартического компонента в финале.



Ил. 21. Съемка с эффектом «музыкантов-теней» (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

И зритель его получает: длинные черные тени музыкантов (режиссер точно рассчитал время, когда положение солнца над горизонтом создает нужный рисунок теней, а оператор смог отснять сцену с квадрокоптера) как бы застывают, улавливая «эманации с неба» (см. ил. 21).

Неподалеку от этой крыши по эстакаде метро проходит поезд. Линия его движения (вспоминаем поезд из Пролога) также дана в обращении: состав удаляется от нас.

Тем временем музыканты-тени продолжают играть музыку. И в какой-то момент визуальная конфигурация теней образует силуэт храма (однокупольного, где куполом становится голова дирижера). Храм на крови? (в основании теневой скульптуры лежит все тот же кусок красной ткани).



Ил. 22. Теневая композиция «Храм» (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

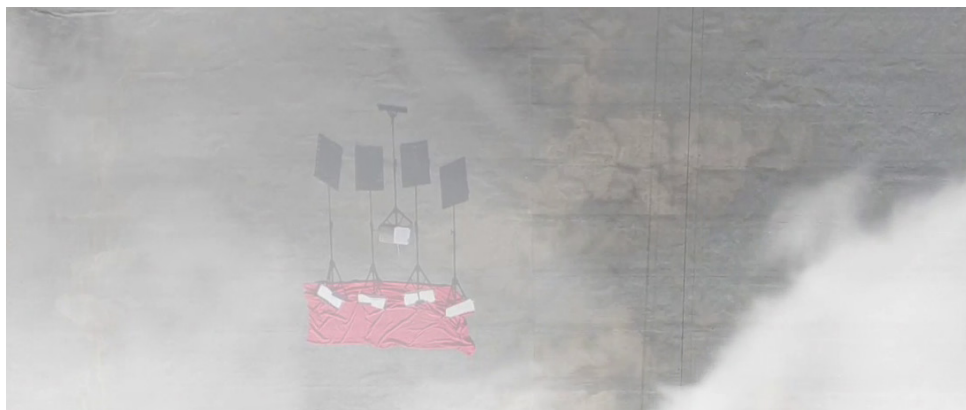
Затем картина на экране растворяется, уплывая в те самые облака. Нет, пожалуй, так выходит слишком «картинно-возвышенно». Впрочем, может быть, это еще одна режиссерская «наживка» — направить на ложный след²⁵ среднестатистического зрителя (в данном случае, меня), получающего самоидентификационную подпитку оттого, что он с гордостью может проводить «высокие» аналогии? Кто знает. Но хорошо, что параллельно с этим (обратим на это внимание) происходит расширение кадра: по его краям мы можем видеть, как на земле, внизу паркуются машины («всюду жизнь»). Впрочем, и они уходят во всепокрывающие серые облака. В полной, «кромешной» тишине на экран начинают напозать титры, в которых напоминает название:

²⁵ Так, при первом просмотре сцены «Слышишь» может показаться, что разговор композитора происходит с самим Господом Богом, который ему отвечает (наше сознание с легкостью бежит по клишированной ассоциативной дорожке). И только потом, возможно, придет понимание, что ответу «Слышу» есть объяснение — логически более простое, но художественно более изощренное: монолог в кадре слышен за кадром.

«В поисках гармонии». Теперь, после всего увиденного и услышанного²⁶, титры как бы приглашают нас подумать над этим названием.

Р. С. Пересмотрела заключительные кадры еще раз. И то, как контуры музыкантов (а затем и контуры их пультов) исчезают в облаках, вдруг «сдетонировало» с такой спонтанной силой, что все свои «умные разговоры» про картинность захотелось отбросить: столь эмоциональным оказался отклик на окончание фильма.

Вывод не нов: всматриваться в любой сложный и многоплановый эстетический объект надо неоднократно.



Ил. 23. Всё уходит в облака (кадр из фильма «В поисках гармонии»)

ГЕНЕРАЛЬНАЯ ЭКСПЕРТИЗА, ИЛИ ИСКУССТВОВЕДЕЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Столь подробное изложение «зрительского сценария» понадобилось нам для того, чтобы попытаться выжать из него «сухой аналитический остаток», ответив на поставленные в начале статьи вопросы.

Секреты жанра. Микширование жанра документального кино началось в уже упомянутой первой режиссерской работе Сергея Уварова, «Симфония органа»²⁷. В этом фильме, посвященном истории реставрации органа Большого зала Московской консерватории, также сочетались художественный, просветительский и даже инструктивный компоненты (режиссер и оператор снимали для наших потомков, как именно проходили основные реставрационные этапы).

Полнометражная лента «В поисках гармонии» — дальнейший шаг в сторону углубления жанрового микста, в первую очередь, за счет усиления художественного компонента. Микст этот многослоен, а техника его реализации в чем-то схожа с написанием сложного (вертикально-подвижного и горизонтально-подвижного) контрапункта.

Вначале картина действительно воспринимается как гибрид фильма-концерта и документального кино (с проращением в последнем элементов кино игрового).

²⁶ В конечном счете, все мы, каждый в свое время, уходим в облака — там, видимо, и существует полная гармония, как гармония сфер.

²⁷ См. сноску 19.

В процессе развития помимо «вертикального» жанрового сплава в фильме обнаруживаются и «горизонтальные» жанровые перетекания: один стиль изложения начинает «просвечивать» через другой. Возникают вторжения дополнительных артефактов из области живописи и пантомимы. Зритель оказывается свидетелем модуляционных переходов (постепенных и энгармонических), а также различного рода «полифонических стретт» и жанровых наложений в этом изначальном гибриде.

Рассмотрим технологию создания этого микста подробнее.

Черты **музыкального концерта** проявляются в двух основных его атрибутах:

а) выстроенности «концертной программы»: отборе режиссером музыки определенного стиля и показе через него характерных черт творчества композиторов-героев фильма;

б) звучании всех анонсированных в фильме музыкальных номеров, так или иначе, целиком (а не фрагментами, как обычно бывает в документальном кино о музыке).

Любопытные подробности, касающиеся записи и исполнения музыкальных номеров в фильме сообщил мне в беседе сам режиссер²⁸:

Произведения Писаревского и Судзиловского сочинялись ими непосредственно для фильма, и инструменты мы определяли вместе с композиторами (про виолончель соло в Менуэте — и вовсе была моя идея). А «Остров Возрождения» Хубеева специально записывался для фильма. О Менуэте Судзиловского: финальной партитуры там на самом деле не существует несмотря на то, что в фильме показано, как он ее пишет. На записи в Большом зале консерватории Ярослав сыграл два дубля, в которых, фактически, импровизировал. Менуэт состоит из небольших сегментов с одинаковым началом и свободным продолжением (аккордом, арпеджио, пассажем). Так вот, в двух дублях эти элементы были совершенно разными. Получив [аудио]записи, я, уже имея видео, где исполнитель имитирует игру, и понимая, сколько мне нужно сегментов и как они должны друг с другом соотноситься, сам смонтировал ту версию, которая звучит в фильме.

Специфику **документального кино** отражают такие привычные его внешние признаки как

а) речевой — закадровый (голосом чтеца) и внутрикадровый (через композиторские самопрезентации) информационные компоненты;

б) аудиовизуальный познавательный компонент. Как и в своем первом фильме, режиссер делает акцент на уникальности съемок. В «Симфонии органа» зрители получают редкую возможность «попасть» внутрь этого огромного музыкального инструмента, с лестницами и коридорами внутри него. Во втором фильме режиссер приводит нас в ночной Большой зал консерватории на эксклюзивное (только для кинопросмотра) исполнение перформанса Хубеева.

Трансформация документального фильма в сторону художественного кино реализуется, прежде всего, через создание некоторой «*нарисованности*» *документального жанра*. Документалистика в фильме — особого рода. По сути, она предполагает отсутствие чего-либо случайного и фактически полную срежиссированность происходящего на драматургическом и композиционном уровнях. При этом, однако, режиссерская «заданность» не выглядит навязанной. Понятно, что текст чтецу был написан самим режиссером, но ясно также, что композиторы

²⁸ Для сохранения чистоты психологического эксперимента по созданию «сценария от зрителя» я обсуждала с Сергеем Уваровым вопросы прежде всего фактологического свойства (а не семантику общей драматургии фильма).

в самопрезентациях имели полную свободу говорить то, что они считали нужным. В некотором смысле, все четыре композитора — актеры (хоть и играющие самих себя). Однако вряд ли они, снимаясь в документальном фильме, задумывались о том, что окажутся в роли «кукол волшебника Дроссельмейера»: скорее всего, они просто давали интервью в нужных режиссеру ракурсах²⁹.

Эффект нарисованности жанра создается путем целенаправленного выстраивания этих ракурсов. В фильме использован метод «сверхдокументального интерфейса» (назовем его так). Герои говорят со зрителем через посредство экрана — смартфона и компьютера с Zoom-платформой (сюжетно это воспринимается не столько как кинематографическое спецсредство, сколько как естественный антураж пандемийного времени). С художественной точки зрения, однако, оба приема дают сильный эффект отстранения, который в сцене с чернотой смартфонного экрана (в разделе «Ночь») доводится до своей логической и смысловой кульминации.

«Нарисованность» жанра проявляется и при использовании в фильме скрытых элементов притчевого языка. Притчевость лишь просвечивает через обычный бытовой рассказ, интернет-чат, операторский кадр.

Если прием отстранения (с доминированием смартфона) «считывается» легко, то притчевый компонент может остаться в тени для зрительского внимания. В этом случае, как в «интертексте», кто-то пройдет по одной смысловой «ссылке», а кто-то — по иной. Это бывает, как мы знаем, в больших художественных лентах. Так, например, снимает Тарантино: для одних зрителей его фильм — кроваво-кетчупный боевик, стимулирующий выброс адреналина, для других — деликатесный интеллектуальный продукт со сложным сплетением аллюзий и снятием ментальных стереотипов³⁰.

В качестве гипотезы стоит предположить, что Сергей Уваров, уловив «на слух» характерные постмодернистские мотивы, внедрил нечто подобное в свою картину, направляя в нужное ему русло не только действия экранных героев, но и реакции смотрящих.

Психологическое ведение зрителя осуществляется прежде всего путем «активирования» его ассоциативного мышления. Тому успешно служат всплывающие киноаллюзии. Как было уже показано в «сценарии», зритель, созерцая сцену с текущим ручьем и колышущимися в нем водорослями, может вспомнить аналогичные кадры из фильмов Тарковского³¹. Собственно, в том и состоит психологическая привлекательность аллюзий: возникая в зависимости от уровня «искушенности» самого воспринимающего, они оказываются результатом его умения быстро «разархивировать» тот отдел мозга, в котором хранятся различные аналогии «лошадиной фамилии».

Еще один способ направить реакции зрителей — *работа с разрывом шаблонов восприятия*. Этот разрыв может осуществляться различным образом.

Один из путей — «растапливание» предустановок смотрящего. Каковы, например, могут быть основные ожидания от консерваторского фильма про

²⁹ Это же касается и монолога «про Гошу»: насколько я знаю, режиссер, услышав однажды эту историю от Судзиловского, просто предложил ему упомянуть ее в Zoom-сцене, тем самым аккуратно направив разговор композиторов в нужное для фильма русло.

³⁰ «На выходе» производство такого фильма получается, кстати, вполне «безотходным»: картина умеет захватить и широкую публику, и арт-ценителей.

³¹ Специальное исследование, посвященное творчеству Андрея Тарковского как объекту аудиовизуального цитирования в кинематографе, см. в работе Ю. Михеевой [5].

консерваторских же композиторов? Первое, что приходит в голову: фильм должен позитивно позиционировать (читай, скрыто или явно рекламировать) собственный продукт — своих выпускников, показывать их выучку, сочетание в творчестве традиций и новаторства и прочее, к чему мы все привыкли при потреблении контента такого рода. Этот «промо»-мотив, разумеется, в ленте не обойден³², но развивается он, как мы видели, совсем не так, как того можно было бы ожидать.

Разрыв шаблона достигается также путем показа в фильме необычных действий в привычных местах. Это и «рояль в кустах» — в данном случае, рояль, стоящий на «фермате», и «горы звучащего мусора» на строгой академической сцене Большого зала консерватории...

Разрыву шаблона способствует внезапная ролевая модуляция рассказчика за кадром: из внешнего повествователя он вдруг превращается в действующего персонажа. Соответственно, и все его прошлые реплики ретроспективно начинают восприниматься иначе.

То же самое происходит с постепенным введением в фильм еще одного (и я бы сказала, главного) персонажа — *облаков* (как образа или посланника неба или посредника между нами и небом). Кажущиеся поначалу просто наивной иллюстрацией к тексту, постепенно они обнаруживают свое незримое и зримое³³ присутствие во всем, что происходит в фильме³⁴.

В связи с этим обозначу одну гипотезу, зародившуюся еще в «зрительском сценарии». Возможно, режиссер (хорошо знающий также специфику журналистской работы) просто играет со зрителем, позволяя последнему периодически почувствовать себя «умнее ведущего» и раздражаться от навязанных ему чрезмерно очевидных птичек, облаков, храмов и красных полотнищ. А потом на протяжении фильма заставляет того же зрителя испытывать разного рода и силы сомнения (от «а может это действительно важно?», до «да, это важно, почему я сразу этого не понял!»). Не исключен, конечно, и вариант, что режиссер ничего такого сознательно не предпринимал — все выросло из недр подсознания как создающего, так и воспринимающего.

Обобщая рассмотренные приемы, можно сказать, что график эмоционального ведения зрителя в фильме выстроен по экспоненте: от точки удивления в начале через рост потенциального сопротивления / неприятия (как было показано в зрительском «реконструируемом сценарии») до финального осознания, что все происходящее касается тебя лично.

В фильме трансформируется всё — на различных уровнях и в различных ракурсах восприятия. Выделим основные объекты этой художественной трансформации.

Время. В фильме оно понимается многопланово:

— есть эпизоды с *событийным* временем: зрителю показан весь суточный цикл (от темного раннего утра в Прологе, через день, вечер и ночь к новому рассвету в Эпilogue;

³² На мой взгляд, фильм способен пробудить слушательский интерес к творчеству всех представленных в нем композиторов.

³³ Практически во всех основных сценах фильма мы видим небо: облачно-серое, темное, звездное.

³⁴ Ибо мы, так или иначе, верим в то, что небо нас слышит. Неизвестным остается, правда, внемлет ли оно нашим переживаниям.

— есть время, ощущаемое как *остановленное* — в первую очередь, это касается особенностей съемок на даче у Ярослава Судзиловского в эпизодах исполнения им Менуэта;

— есть и *вневременные зоны* — они проходят пунктирной линией через весь фильм.

Один из приемов работы со временем состоит в использовании хронологических модуляций — как в текстовой, так и в музыкальной сферах.

В закадровом тексте нет последовательного исторического повествования: чтец находится как бы над временем, в свободных переходах между разными эпохами: он вспоминает то Чайковского, то Мухину, то Мессиаана, то Баха.

Примером хрономодуляции музыкальной может служить вплетение музыки из другого времени (пьеса Сати «Vexations», проигрываемая в фильме несколько раз).

Оба модуляционных приема, вероятно, призваны подчеркнуть универсальность развития истории.

Пространство. Оно также часто предстает в фильме в качестве метафорического и трансформируемого.

Преобразование пространства может возникать как результат техники операторской и монтажной работы с визуальным воплощением музыкальных номеров. Например, в Прологе сначала мы видим симметричные «устойчивые» кадры, но после перелома, со вступлением звуков органа, симметрия разрушается и все композиции становятся диагональными, «неуравновешенными».

Изменяться могут также и сами визуальные планы в кадре. Так, например, происходит с инструментами-конструкциями для исполнения пьесы Хубеева на сцене Большого зала.

Трансформациям, помимо временного и пространственного параметров, подвергается и когнитивная составляющая. При этом не только речевые и визуальные метафоры к концу фильма могут восприниматься иначе — то же самое случается и с музыкальными звуками. Так, органная композиция Дениса Писаревского (начало которой мы слышим в Прологе, а ее конец — в Эпilogue) в финале приобретает дополнительный смысл (орган звучит там как на виртуальной траурной мессе).

В совокупности эти приемы трансформации также катализируют процессы ломки стереотипов в сознании зрителя. Эта полезная в психотерапии техника оказывается почти всегда интересной и в области искусства. Здесь опять же можно вспомнить непревзойденных киномастеров (таких как Ларс фон Триер и Квентин Тарантино³⁵), прицельно работающих с изменением шаблонов восприятия.

Специфика **формы** в фильме состоит в балансировании между каркасностью и незавершенностью. Поясним сказанное.

Каркас во многом выстроен по законам создания формы музыкальной.

Один из формообразующих приемов — «проращивание» темы: так произведение Попова несколько раз начинает звучать в части «День» — и только в части «Вечер» оно звучит уже целиком, в концертном исполнении.

Другой типично музыкально-композиционный прием — использование *арочных конструкций*. Примерами пространственных и предметных арок являются съемки

³⁵ Подробнее о психотехнологии ложных маркер-пойнтеров (на материале анализа фильмов Тарантино) см. в статье М. Карасевой [2].

города (в разных географических и *временных* зонах) и поездов (проезжающих как под землей в Прологе, так и «в небесах», на уровне третьего этажа дома, в Эпилоге).

Арки создаются также *лейтмаркерами*, аналогичными по своему действию лейтмотивам в музыке. Среди них

1) лейтсвет и лейтцвета: мерцание, глухой черный и красный (в полотнище). Можно представить их как носителей стереотипной символики (скажем, красный — это мотив жертвенности). А можно — и, на мой взгляд, это лучшее решение — синестетически пережить свето-цветность и ее фактуру: например, прочувствовать «запах красной измятости». Что же касается мерцаний и разного рода вращений (их в фильме также много) — понятно, что они являются базовыми визуальными элементами создания трансовых эффектов, о которых уже шла речь выше;

2) смартфон (воплощенный представитель мира «гаджетов») прорисовывает в фильме не только тему технологий, «виртуальности» многих дел и усилий современного человека, но также мысль об одиночестве (о котором говорил в своем ночном монологе Судзиловский) и разобщенности. Тема эта (и в специальной литературе, и в кинематографе), разумеется, уже не новая, однако факт остается фактом: проблемы такого рода не исчезают, а только нарастают.

Обрисовав основные средства создания каркаса в фильме, перейдем к феномену его *незавершенности*.

Она касается авторского посыла и может быть названа намеренной. Одно из проявлений этой, я бы сказала, провоцирующей незавершенности — невозможность однозначных трактовок *то-ли-символов-то-ли-нет*. Взять хотя бы тот же поезд из Эпилога, как бы плывущий по воздуху: уходит ли он в небытие? служит ли он предвестником нового витка развития? Режиссер оставляет это решать самому зрителю, сообразующемуся со своей фантазией и ассоциативной чувствительностью. Раз уж написано «В поисках гармонии», в поисках и будьте: извольте думать сами.

Особая роль в драматургии незавершенности принадлежит финалу, который начинается во второй половине часть «Ночь»³⁶). Зоом-разговор, получающий неожиданный информационный разворот, выполнен по законам внезапной энгармонической модуляции. Он оставляет вопросы и предполагает различные трактовки ситуации.

Здесь, замечу, совершенно неважно, как зритель оценивает «негармоничные», «разрушительные» композиторские идеи Георгия Дорохова, так же, как и уровень справедливости / несправедливости критики, высказанной его коллегами по цеху. Мы не знаем контекста, в котором произошел конфликт, не знаем и психотипических особенностей самого Дорохова. Все это остается как бы внизу, а уровнем выше нам излагается притча — никогда нельзя однозначно сказать, о чем она. Главное, что «рассказ о Гоше» вызывает чувство сострадания (к человеческой жизни и ее окончанию) — и у неискушенного зрителя, и у зрителя-эксперта. Это сострадание оказывается выше эстетических идей, и уж конечно, шире идей морализаторского толка (например, «воздаяния за грехи»).

Подведем некоторые итоги. Гибридизация жанра, слом стереотипов, многозначность аллюзий, изменчивость времени и пространства, открытый финал — для кого все эти атрибуты «придумчивого» авторского кино, какова адресность фильма?

С одной стороны, кажется, что картина снята для «внутреннего пользователя»: музыкантов и киногурманов, для непосвященных же в аллюзивные тонкости она

³⁶ Эпилог можно считать уже кодой всего цикла.

будет сложноватой. С другой стороны, мы видим, что «образовательный блок» фильма упрощает подход к нему «стороннего» любопытствующего зрителя. Соответственно, кто-то получит большую порцию эстетического удовольствия, а кто-то отведаёт лишь часть из всего того, что наготовил режиссер. Каждый возьмет свое и по себе.

Кино получилось трогательным в самом прямом смысле этого слова — оно берет нас за живое. Потому как поднимает общебытийный вопрос: что есть личное призвание и какова правомерность жизненной цены, выставяемой к уплате за его реализацию.

Кроме того, фильм просто очень красиво снят — в этом «виноват» художественный глаз режиссера, помноженный на великолепную операторскую работу Антона Соловьева. Фильм также прекрасно озвучен — иначе и быть не могло, поскольку в распоряжении съемочной группы были Большой зал и великолепная звукозаписывающая аппаратура Московской консерватории.

ВМЕСТО ЭПИЛОГА

(ВОЗВРАЩАЯСЯ К ПЕРВОЙ ПОЗИЦИИ ВОСПРИЯТИЯ)

Что же это все-таки было? Как в звучавшей пьесе: движение от Внешнего к Внутреннему? Или от Внутреннего к Внешнему? Вообще-то «ab exterioribus ad interior» есть лишь часть «парадигмы Августина». Полностью она звучит так: «ab exterioribus ad interior ab inferioribus ad superior», то есть «от внешнего к внутреннему, от низшего к высшему»³⁷. Думал ли об этой парадигме режиссер, когда создавал фильм, неизвестно. Но то, что он по-своему отразил ее — несомненно. И оставил нам массу вопросов. Нет на них ответов, ответы пишем мы сами. Если захотим. Мне лично не хочется: для меня значимость любых объяснений вторична, а многообразие ощущений и поглощение необычайной красоты снятого фильма — первично.

«Небо и Земля не обладают человечностью, для них вся тьма вещей — что соломенные собаки»³⁸.

Ну, каждому свое.

Использованная литература

1. *Анисимов С.* Внеконкурсную программу «Арт-кор» 45-го ММКФ открыл фильм Московской консерватории // Сетевое издание «Смотрим». 24 апреля 2023 года. URL: <https://smotrim.ru/article/3319960> (дата обращения: 01.02.2025).
2. *Карасева М. В.* О ложных маркер-пойнтерах: музыкальные стратегии в фильмах Тарантино // Научный вестник Московской консерватории. Том 4. Выпуск 3 (сентябрь 2013). С. 82–97. <https://doi.org/10.26176/moscons.v.2013.14.3.04>.
3. *Карасева М. В.* Фильм «В поисках гармонии»: приемы трансформации кинотекста в жанровом миксте с открытым финалом: Видеозапись выступления на Десятой международной научной конференции «Музыка — Философия — Культура»

³⁷ «Аврелий Августин впервые теоретически осмыслил ключевую тенденцию христианской мистики, заключающуюся в представлении о постепенном духовно-интеллектуальном восхождении человеческой души к Богу, состоящем из трех основных ступеней, или этапов: внешнего, внутреннего и высшего, — когда от внешнего богопознания мистик переходит к внутреннему самопознанию (извне вовнутрь), а от него к непосредственному мистическому познанию Бога (изнутри вверх)» [12].

³⁸ Лао-цзы [4].

- 23.04.2023, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского // Интернет-сайт rutube.ru. 19 октября 2024 года. URL: <https://rutube.ru/video/aebcb82da83be38be8ff6cb93102f791/> (дата обращения: 01.02.2025).
4. *Лао-Цзы*. Дао-Дэ цзин. Книга о Пути жизни / пер. В. Малявина. М.: Феория, 2019. 704 с.
 5. *Михеева Ю. В.* Творчество Андрея Тарковского как объект аудиовизуального цитирования в кинематографе // Научный вестник Московской консерватории. Том 9. Выпуск 3 (сентябрь 2018). С. 156–167. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.34.3.06>.
 6. *Русинова Е. А.* Звук в пространстве кинематографа: Монография. М.: Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова, 2020. 268 с.
 7. *Уваров С. А.* Вагнерианство в кинематографе: Александр Сокуров и Ларс фон Триер // Научный вестник Московской консерватории. Том 5. Выпуск 1 (март 2014). С. 176–191. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2014.16.1.08>.
 8. *Уваров С. А.* Голос миллениалов. М.: Композитор, 2022. 312 с.
 9. *Уваров С. А.* Интонация. Александр Сокуров. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 232 с.
 10. *Уваров С. А.* Музыка в режиссуре Александра Сокурова: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2015. 258 с.
 11. *Уваров С. А.* Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика–XXI, 2011. 160 с.
 12. *Фокин А. Р.* Парадигма Августина: ab exterioribus ad interiora, ab inferioribus ad superiora в христианской мистике Запада и Востока // Философия религии. Альманах. М.: ИФРАН, 2015. С. 72–105.
 13. *Sorolla-Romero T., Palao-Errando J. A., Marzal-Felici J.* Unreliable Narrators for Troubled Times: The Menacing “Digitalisation of Subjectivity” in Black Mirror // Quarterly Review of Film and Video. Vol. 38. No. 2 (2020). P. 147–169. <https://doi.org/10.1080/10509208.2020.1764322>.

Получено: 1 февраля 2025 года

Принято к публикации: 28 февраля 2025 года

Об авторе:

Марина Валериевна Карасева — заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, главный научный сотрудник научно-творческого центра киномузыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Anisimov, Stanislav. 2023. “The Out-Of-Competition Program ‘Art-Core’ of the 45th MIFF was Opened by the Film of the Moscow Conservatory.” Smotrim: Online Media. April 24, 2023. (In Russian). <https://smotrim.ru/article/3319960>.
2. Karaseva, Marina V. 2013. “On False Marker-Pointers: Musical Strategies in Films by Tarantino.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 4, no. 3 (September): 82–97. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2013.14.3.04>.

3. Karaseva, Marina V. 2023. "“In Search of Harmony”: Techniques of Film Text Transformation in a Genre Mix with an Open Ending],” video of the presentation at the Tenth International Scientific Conference “Music — Philosophy — Culture,” April 23, 2023, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Rutube.ru: Internet site. October 19, 2024. (In Russian). <https://rutube.ru/video/aebcb82da83be38be8ff6cb93102f791/>.
4. Laozi. 2019. *Dao-De tszin. Kniga o Puti zhizni* [Tao Te Ching. The Book of the Way of Life]. Russian translation by Vladimir V. Malyavin. Moscow: Feoriya. (In Russian).
5. Mikheeva, Julia V. “The Films by Andrei Tarkovsky as the Objects of Audiovisual Quotations in Cinema.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 9, no. 3 (September): 156–67. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.34.3.06>.
6. Rusinova, Elena A. 2020. *Zvuk v prostranstve kinematografa* [Sound in the Cinematic Space]. Moscow: S. A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography. (In Russian).
7. Uvarov, Sergey A. 2014. “Wagnerism in Cinematography: Alexander Sokurov and Lars von Trier.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 5, no. 1 (March): 176–91. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2014.16.1.08>.
8. Uvarov, Sergey A. 2022. *Golos millenialov* [Millennials’ Voice]. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
9. Uvarov, Sergey A. 2019. *Inonatsiya. Aleksandr Sokurov* [Intonation. Alexander Sokurov]. Moscow: New Literary Observer. (In Russian).
10. Uvarov, Sergey A. 2015. “Muzyka v rezhissure Aleksandra Sokurova [Music in the Direction of Alexander Sokurov].” Ph.D. diss., Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
11. Uvarov, Sergey A. 2011. *Muzykal'nyy mir Aleksandra Sokurova* [The Musical World of Alexander Sokurov]. Moscow: Klassika–XXI. (In Russian).
12. Fokin, Alexey R. 2015. “Paradigma Avgustina: ab exterioribus ad interiora, ab inferioribus ad superiora v khristianskoy mistike Zapada i Vostoka [Augustine’s Paradigm: *ab exterioribus ad interiora, ab inferioribus ad superiora* in Christian Mysticism of West and East].” *Filosofiya religii. Al'manakh* [Philosophy of Religion. Almanac], 72–105. Moscow: RAS Institute of Philosophy. (In Russian).
13. Sorolla-Romero, Teresa, José Antonio Palao-Errando, and Javier Marzal-Felici. 2020. “Unreliable Narrators for Troubled Times: The Menacing ‘Digitalisation of Subjectivity’ in Black Mirror.” *Quarterly Review of Film and Video* 38, no. 2: 147–69. <https://doi.org/10.1080/10509208.2020.1764322>.

Received: February 1, 2025

Accepted: February 28, 2025

Author’s information:

Marina V. Karaseva — Honored Art Worker of the Russian Federation, Dr. Habil. (Art Studies), Full Professor, Professor of the Department of Music Theory at the Moscow Tchaikovsky Conservatory, Chief Researcher of the Scientific and Creative Center for Film Music at the Moscow Conservatory