

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ. НА ПЕРЕТИНІ ЮВІЛЕЙНИХ ПОДІЙ

УДК 7.071.1:7.094

СЕРГІЙ ЗУЄВ

КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ОБРАЗ КОМПОЗИТОРА РЕЙНГОЛЬДА ГЛІЄРА: ПРОБЛЕМА ОСМИСЛЕННЯ МИТЦЯ ТА ЙОГО ТВОРЧОСТІ

Проаналізовано документальний фільм Ю. Сальникова «Композитор Глієр» у контексті культурологічної моделі В. Паперного «культура 1 – культура 2». Виявлено механізми взаємодії візуального і музичного кодів у фільмі-портреті. Особливості сюжетоутворення і створення об'ємного портрета композитора розкрито крізь призму створюваного культурою 2 великого наративу.

Ключові слова: документальний фільм-портрет, культура 2, наратив.

Сергей Зуев. Кинематографический образ композитора Рейнгольда Глиэра: проблема осмысления художника и его творчества. Проанализирован документальный фильм Ю. Сальникова «Композитор Глиэр» в контексте культурологической модели В. Паперного «культура 1 – культура 2». Выявлены механизмы взаимодействия визуального и музыкального кодов в фильме-портрете. Особенности сюжетообразования и создание объёмного портрета композитора раскрываются сквозь призму создаваемого культурой 2 большого нарратива.

Ключевые слова: документальный фильм-портрет, культура 2, нарратив.

Sergiy Zuev. The Cinematic Image of the Composer Reinhold Gliere: the Problem of Understanding the Artist and his Creation. The article analyzes the Y. Salnikov documentary “Gliere Composer” in the context of culturological model by V. Paperny “culture 1 – culture 2”. The mechanisms of interaction between visual

© Зуєв С. П.

and musical codes in the film-portrait are defined. Features of plot creating and creating a portrait of the composer revealed through the prism of grand narrative of “culture 2”.

Key words: documentary portrait, Culture 2, narrative.

Серед портретів композиторів, створюваних засобами різних знакових систем, кінематографічному належить особливе місце. Він має синтетичну природу, і образ митця – реальної людини – постає об’ємним. Досить згадати шедеври ігрового кіно, присвячені В. А. Моцарту, Л. ван Бетховену, Ф. Лісту та ін. Документальний кінематограф претендує на високу міру достовірності у відображенні дійсності. При цьому фільм водночас має безперечну художню цінність, вписується в «територію мистецтва кіно»¹.

Створюючи образ особистості в документальному кіно, здійснюють, як і в ігровому, добір матеріалу, монтаж, складають сценарний план, однак є тут і своя специфіка. Вона, на думку А. Кончаловського, зумовлена поезією факту: «Ми можемо слухати на екрані живу, ненаграну мову з усіма шорсткостями і вигуками, з поезією випадковостей, ми можемо бачити, як відбувається в людині зародження думки, почуття, як складаються відносини в групі людей»². Водночас, документалістиці завжди було властиве співвіднесення не тільки з естетичною парадигмою, а й із соціально-політичним контекстом часу. Вважаючи портретний фільм жанром-індикатором, С. Муратов виділяє такі його ознаки: «Це найвища форма екранного виявлення людського характеру. Система відліку для різних сфер документалістики. Певною мірою за кожним екранним портретом проступає соціальний портрет епохи, а документальний герой виявляється точкою переломлення мора-

¹ Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико. – М. : ВГИК, 2004. – С. 10. Тут і далі іншомовні джерела цитуються у перекладі автора статті.

² Цит. за: Михалков-Кончаловский А. Парабола замысла / А. Михалков-Кончаловский. – М. : Искусство, 1977. – С. 117.

льної проблематики, пов'язаної з процесами суспільного життя або сферою сучасного виробництва»¹. Портретні фільми щоразу порушують питання про достовірність й історизм як родові ознаки документального кіно. Справді, яким виходить цей образ – історичним чи інверсивним, забарвленим, наприклад, певними ідеологічними установками?

Документальний фільм режисера Юрія Сальникова «Композитор Глієр» створений на Центральному телебаченні СРСР 1968 року. Радянська культура переживала завершення епохи «хрущовської відлиги» і знову підлягала посиленому ідеологічному контролю. Так, протягом 1965–1966 років відбувся процес «Синявського-Данієля» – показовий суд над літераторами, засудженими за публікацію за кордоном творів, у яких паплюжать радянський лад. 1968 року з крахом «Празької весни» радянська інтелігенція втратила сподівання на лібералізацію суспільного, зокрема культурного життя.

Дослідники радянського кінематографа 1960-х років вважають, що він багато в чому зумовлений культурною ситуацією періоду «відлиги». Особливої популярності набуває жанр фільму-портрета. Г. Прожико зазначає: «Поняття “особистість” як об'єкт відтворення документальною камерою виникає лише в 60-і роки; для опису попереднього досвіду частіше використовується поняття “людина”»². М. Ямпольський, вивчаючи проблему взаємодії образу людини й кіномови, виділяє в радянському кінематографі образи людини-машини, адекватно відображеної в монтажі 1920-х років, оповідної людини 1930–1940-х років, яка, з погляду наративного подання, визначається історією, феноменологічної людини «відлиги» з її відкритістю світу феноменів, світу фактур, кольорів, звуків³.

¹ Муратов С. А. Пристрастная камера / С. А. Муратов. – М. : Аспект-Пресс, 2004. – С. 140.

² Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико. – М. : ВГИК, 2004. – С. 53.

³ Ямпольский М. Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии [Электронный ресурс] / Михаил Ямпольский

Водночас, багато кінокартин, зокрема і «Композитор Глієр», не вкладаються цілком у «відлигову» феноменологічну парадигму і містять рудименти попереднього етапу розвитку кінематографа, у якому створено образ оповідної, наративної людини. Таку взаємодію традицій можна описати за допомогою культурологічної моделі, яку запропонував В. Паперний для опису радянського культурного простору. Культурі 1, якій властиві рухливість, горизонтальність і розтікання, протиставляється культура 2, орієнтована на нерухомість, вертикальність і затвердіння. При цьому елементи моделі не тільки пов'язані з конкретними періодами (культура 1 конструюється переважно на матеріалі 1920-х років, культура 2 – на матеріалі 1930–1950-х років), а й є безоціночно універсальними поняттями, активно зіштовхуються, зокрема у просторі радянської культури¹.

Важливою у В. Паперного є думка про те, що в культурі 1 кожне мистецтво прагне звільнитися від усіх запозичених елементів і залишити тільки специфічно «свої»². Найбільш яскраво це виявилось у ранньому кінематографі, непримиренному до літературності і слова. Навпаки, у культурі 2 кожному мистецтву довелося перебудувати свою мову так, щоб нею можна було викладати вербальний текст. «Мови мистецтва стали уніфікованими. Ілюструванням, тобто накладенням один на одного різних перекладів одного і того ж вербального першотвору, створювалася необхідна надмірність, яка гарантувала правильне прочитання цього першотвору»³. Ці ідеї перетинаються з класифікацією кінематографічних образів, запропонованою М. Ямпольським. На зміну людині-

// Сеанс. – 2011. – № 45/46. – Режим доступу: <http://seance.ru/n/45-46/kinematograficheskiy-chelovek-zametki-okinoyazyke-iantropologii/> – Дата доступу: 20.02.2015.

¹ Паперный В. Культура 2 / В. Паперный. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – С. 18.

² Там само. – С. 219.

³ Там само. – С. 228.

машині без пам'яті 1920-х років, народженій монтажем атракціонів (культура 1, за термінологією В. Паперного), приходить оповідна людина «літературного періоду» 1930–1940-х років (культура 2), багато в чому створена сценаристом. Це було зумовлено необхідністю залучити маленьку людину до великої історії країни, створити наратив, який робить цю маленьку людину великою, наративною¹. Сценарії все більше набувають типових ознак, у яких один і той же сюжет розігрують різні люди.

Взаємодія вербального сценарію з кінотекстом становить одну з базових проблем радянського документального кінематографа. У культурі 1 порушується питання, чи може сценарій загалом передувати кіноспостереженню, якщо він, «подібно до “важких” елементів таблиці Менделєєва, розпадається в міру реалізації <...> або просто вмирає на півдорозі до екрану»². У культурі 2 успішно закріплюється типовий сюжет за такими жанрами, як, наприклад, оглядова стрічка і фільм-звіт, вони набувають ритуального характеру.

Сценарій картини про Рейнгольда Глієра написала відома радянська журналістка і мистецтвознавець Тамара Грум-Гржимайло. У ньому визначено твори, які звучатимуть у фільмі і які розкривають основні віхи творчого шляху композитора: Романс для скрипки і фортепіано, Симфонія № 3, Третій квартет, Концерт для арфи з оркестром, Концерт для скрипки з оркестром, балети «Червоний мак», «Мідний вершник», «Дочка Кастилії». Побудовано сюжет, який спирається на закадровий голос дикторів, тексти інтерв'ю, ілюструється фото- і кінодокументами.

¹ Ямпольский М. Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии [Электронный ресурс] / Михаил Ямпольский // Сеанс. – 2011. – № 45/46. – Режим доступа: <http://seance.ru/n/45-46/kinematograficheskij-chelovek-zametki-okinoyazyke-iantropologii/> – Дата доступу: 20.02.2015.

² Цит. за: Муратов С. А. Пристрастная камера / С. А. Муратов. – М. : Аспект-Пресс, 2004. – С. 87.

Фільм розпочинається меморіальним кадром. Погляд камери, спрямований до неба, ковзає по листю дерев і зупиняється на пам'ятнику композиторові, створеному скульптором М. Анікушиним. Крупним планом знизу показано тільки бюст, без високого постаменту. З цього кадру вилучено й контекст – Новодівочий цвинтар у Москві. Така операторська робота підкреслює значення постаті композитора і співвідносить пам'ять про нього з високим, піднесеним. Далі показано серію знакових фотографій, щоб розкрити характер і «теми» творчої діяльності митця: «композитор за роботою», «автор-диригент», «спілкування з колегами», «сценічний успіх». Для музичного супроводу цього епізоду взято один з найпопулярніших творів Р. Глієра – Романс для скрипки і фортепіано, ор. 3. Блок завершується поверненням на природу, проте вже не в мішаний ліс Новодівочого цвинтаря, а в березовий гай. Музика Романсу, яка досі була фоном, звучить у живому виконанні юного Віктора Третьякова, який 1966 року здобув першу премію на Третьому Міжнародному конкурсі імені П. І. Чайковського. Вилучення його із традиційної концертної ситуації, коли він виконує один, без концертмейстера, на лоні природи¹, має додаткове смислове навантаження: музика композитора живе, «проростає» і після нього. Прониклива музика Романсу ілюструє і текст диктора, який озвучує думки Р. Глієра про пошук справжньої Мелодії («Що важче написати – симфонію чи пісню? <...> Найважче написати мелодію»²), і символізує її.

Розкриття творчої біографії композитора розпочинається спогадами про київський період навчання і про перше музичне враження, яке визначило його майбутню долю – концерт у міському театрі, у якому П. І. Чайковський дири-

¹ Звук, природно, не синхронний. Звучить повноцінний камерний дует.

² Глієр Р. Поиски мелодии / Р. Глиэр // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статті. Воспоминания. Материалы : в 2 т. – Т. 1. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – С. 270.

гував виконанням своїх творів. У кадрі про це говорить учень Р. Глієра Б. Лятошинський, наочно втілюючи актуальну для культури 2 ідею спадкоємності поколінь у радянській композиторській школі. Цікавою видається й операторська робота: на словах Б. Лятошинського («Цим значною мірою визначилося його покликання. Він вирішив стати композитором») на екрані новий кадр: камера ніби протискується крізь густе гілля дерев і тільки потім відкривається краєвид – будівля Київської опери¹. Це своєрідна кінематографічна візуалізація протікання свідомості: перехід від юнацького нечіткого уявлення про майбутнє до ясного бачення своєї професії і свого місця в житті.

Концептуально переконливим видається відсутність в епізоді зображення постаті П. Чайковського, якого Р. Глієр 1891 року бачив у київському міському театрі, мав з ним візуальний контакт, обмінювався мімікою і пластикою: Р. Глієр знімав і чемно вклонився, П. Чайковський посміхнувся. «Мені не довелося говорити з ним, навіть чути звук його голосу. Проте ця німа – єдина – зустріч залишила глибокий слід <...>»². Ця зустріч подана «в негативі»: відсутнє зображення П. Чайковського (на сцені диригентський пульта без диригента), але звучить фінал урочистої увертюри «1812 рік», персоніфікуючи митця. Безлюдне фойє театру (як гіпотетичне місце зустрічі) і диригентський пульта без диригента – це дуже ефектна відсутність, якою виокремлено серед класиків російської музичної культури Генія³.

Київський оперний театр і Московська консерваторія, у якій продовжив навчання Р. Глієр, показані максимально документально: їх інтер'єри як свідчення епохи межі ХІХ–

¹ Через неможливість показати будівлю міського театру, яка згоріла 1896 року, в кадрі опиняється сучасна будівля Київської опери.

² Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр / З. К. Гулинская. – М. : Музыка, 1986. – С. 11.

³ Подібний принцип відсутності на рівні персонажа «композитор» утілено у фільмі Б. Галантера «Життя Бетховена» (1978).

XX століть. Коло спілкування студента Р. Глієра – вчителі і друзі – показано на фотознімках. Дикторський текст озвучує спогади Р. Глієра про М. Римського-Корсакова і С. Танєєва, які висловили йому схвальні слова про виконаний твір. Відтворено їх шляхом синхронізації вербального тексту і фотографії мовця.

Цікавою видається кінематографічна інтерпретація відомої розмови між Р. Глієром і М. Римським-Корсаковим після прем'єри першої симфонії молодого композитора 11 березня 1904 року в залі петербурзького Благородного зібрання. М. Петрова, автор короткого нарису життя і творчості Р. Глієра (1962), описує цей епізод так: «У фойє, залитому яскравим світлом кришталевих люстр, як завжди після цікавого концерту, точилися жваві розмови, обмінювалися думками. Навколо винуватця торжества, схвильованого і щасливого, зібралися музиканти. Тут Глазунов, Лядов, Стасов привітали композитора. Симфонія сподобалася. Підійшов Римський-Корсаков і, ховаючи в бороду добру посмішку, запитав: “Звідки це у вас?”. Я з трепетом чекав вироку своєму твору. Запитання Римського-Корсакова могло стосуватися одного: звідки у моїй симфонії настільки явно відчувається російське народнопісенне начало. “А добре це чи погано, Миколо Андрійовичу?” – запитав я. “Добре, добре”, – посміхнувся Римський-Корсаков»¹. Посмішка М. Римського-Корсакова свідчить про м'який, батьківський жарг майстра, який побачив в учневі надто рішучу готовність дотримуватися естетичних принципів Біляєвського гуртка.

Однак у фільмі усмішки й іронічного контексту зовсім не показано. Відповідно, інтонація М. Римського-Корсакова (дикторський текст) змінюється з доброзичливо-іронічної на здивовано-піднесену. Запитання М. Римського-Корсакова дублюється диктором від імені Р. Глієра («Звідки це в ме-

¹ Петрова Н. Е. Рейнгольд Морицевич Глиэр (1875–1956). Краткий очерк жизни и творчества: книжка для юношества / Н. Е. Петрова. – Л. : Музгиз, 1962. – С. 22–23.

не?»), а наступним звуко-зоровим рядом ілюструється процес самоідентифікації композитора: народнопісенне начало виявляється зумовленим глибокими культурними традиціями. На екрані куполи церкви Києво-Печерської лаври змінюються кам'яними хрестами на схилах Дніпра – епічні образи на тлі мальовничої природи. Ефект «Київської Русі» посилюється звучанням оркестру народних інструментів. Цим, фактично, ілюструється фрагмент книги М. Петрової: «Іноді Рейнгольд зникав з дому на цілий день. Сховавшись у високу траву, він слухав пісні селян, які разом із запахом сіна доносили з полів вітер»¹. Далі вона цитує Р. Глієра: «У селі, де, здавалося, саме повітря дзвеніло піснями, здружився я з багатющим музичним фольклором України, збагатився глибокими, незабутніми враженнями. Це була стихійна сила народного мистецтва, яка мимоволі заволоділа моєю свідомістю, формувала мої музичні уявлення»². Таким чином, напівжартівливе зауваження М. Римського-Корсакова набуло у фільмі значення відправної точки, надаючи змогу культурі 2 вибудувати «родовід» стилю Р. Глієра.

Наступний епізод присвячений Р. Глієру – випускнику Московської консерваторії. Окрилений високою оцінкою свого Першого секстету і Першої Симфонії видатними музикантами, молодий композитор сповнений енергії і творчих устремлінь, якими ділиться зі своїми колегами-однолітками і юною нареченою. Повноту світовідчуття, «весну життя» автори фільму відтворюють зображенням водопілля на Дніпрі, синхронізованим з музикою Концерту для арфи з оркестром Р. Глієра³. Камера, установлена на човні, який пливе річкою,

¹ Там само. – С. 6.

² Петрова Н. Е. Рейнгольд Морицевич Глієр (1875–1956). Краткий очерк жизни и творчества: книжка для юношества / Н. Е. Петрова. – Л. : Музгиз, 1962. – С. 6.

³ Концерт написав 1938 року зрілий майстер. Проте автори фільму використовують у цьому епізоді арфу як традиційний інструмент музичної мариністики.

знімає залиті береги, при цьому в об'єктив потрапляє й зовсім неприваблива хатина біля води. Ця несподівана деталь – фрагмент «живого, неприкрашеного життя», – потрапивши на екран, вносить певний дисонанс і відносить кадр до часів «відлиги». Тут імпровізаційністю інструментального концерту, накладеною на неоднозначність зорового ряду, розкривається більш глибокий зміст: плінністю культури 1 долається прагнення культури 2 до застигання, зокрема до кристалізації і регламентації жанру фільму-портрета. Такий «прорив» можливий у фільмі тільки для відтворення «молодих років» композитора.

Серія фотографій з наступного епізоду характеризує діяльність Р. Глієра на посаді директора Київської консерваторії. На групових знімках композитор в оточенні педагогічного колективу, за кадром звучить фрагмент першої частини його Третього квартету. Таку деталь фонограми теж можна пояснити. Здобувши освіту скрипаля, Р. Глієр у Київській консерваторії створив студентський симфонічний оркестр і очолив клас камерного інструментального ансамблю. Жанр квартету, який традиційно вважають найбільш суворим, «академічним» жанром інструментальної музики, символізує в кадрі академічну музичну освіту. На екрані «живі» виконавці (струнний квартет у складі Г. Єрмоленка, В. Звонова, В. Лежнєва, Л. Сергєєва) у строгому, «не живописному» інтер'єрі порожньої студії. Цікавий також перехід від фотографій до показу виконавців на словах Р. Глієра «Зі свого боку скажу: найважчі симфонії легше писати, ніж бути директором консерваторії». Можливо, і тут символічно використано потенціал жанру квартету, який потребує незалежності і водночас злагодженості звучання окремих голосів у загальній партитурі.

Щодо взаємодії культур 1 і 2, важливим видається епізод фільму, коли диктор визначає місце Р. Глієра в сучасній музичній культурі: «Р. Глієр – аж ніяк не революціонер у мистецтві. Це старе, добре знайоме мистецтво. Але це найкраще з того, що залишилося від старовини». Таким чином,

зважаючи на актуальність для молодого радянського мистецтва проблеми «старе-нове», ця стаття набуває значення важливого документа, своєрідного пропуску на той корабель історії, з якого культура 1 так завзято скидала «Пушкіних».

Новатором Р. Глієр постає в епізоді про перший в історії музичного театру балет на революційну тему «Червоний мак». У балеті, уперше поставленому 1927 року, дотримано одного з основних принципів культури 1 – орієнтації на горизонталь, що припускає контакт із закордоном як позитивну культурну практику, а також залучення «нового», сучасного героя з низів. Однак у документальному фільмі 1968 року вже культура 2 пише історію радянського гранд-жанру, починаючи з «етапного твору Р. Глієра, який відповідає завданням радянського мистецтва»¹. Показово, що розповідь веде зірка балету О. Лепешинська в інтер'єрі кімнати з ознаками радянського гламуру – високий торшер, хутрянні подушки і покривало як своєрідне свідчення респектабельності професії і високого статусу мистецтва в радянській культурі.

Відзначимо, що в культурі 2, балет, зорієнтований на вербальність, поряд з іншими жанрами музичного театру, стає особливо актуальним завдяки лаконічній літературній основі, відтвореній у лібрето. Це той «сюжет», «нарратив», до якого можна, за словами М. Ямпольского, ефективно «залучати маленьку людину». Така ж, наприклад, історія створення балету «Мідний вершник», приуроченого до 150-річчя від дня народження О. С. Пушкіна, мета якого – показати «зростаючу могутність Росії». Створення культурою 2 великого історичного нарративу триває і за межами твору. Вилучена з тринадцятого номера четвертої картини музика просувається в ієрархії жанрів і ритуалізується в гімні Ленінграду до 250-річчя від дня заснування міста. Цікаво, що, незважаючи на наявність слів О. Городницького

¹ Лавровский Л. Пионер советского балета / Л. Лавровский // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы : в 2 т. – Т. 1. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – С. 170.

до гімну, на офіційному рівні він аж до 2003 року виконувався оркестром і хором як вокаліз – надто очевидний і однозначний вербальний еквівалент жанру в культурі 2¹.

Одна із найбільш значних складових діяльності Р. Глієра – педагогічна робота – показана в окремому епізоді фільму. Однак, на відміну від більш пізніх фільмів, наприклад, про А. Хачатуряна і Г. Свиридова, у яких здійснено спробу дослідити феноменологію творчого духу або сам педагогічний процес, у картині про Р. Глієра втілюється універсальна радянська міфологема: митець постає не як учитель плеяди видатних композиторів, а як музичний «батько народів».

Наступний наратив (епізод про музику народів СРСР) не тільки вимовляється диктором, він письмово закріплений і буквально «влазить» на екран як іконічний знак: показані чернетки Р. Глієра «в період великих роздумів про музику рідної країни». Показово, що в цих чернетках, каліграфічно оформлених, переважають типові мовні кліше радянської публіцистики.

Прагнення до вивчення інонаціональної музичної культури східних республік, як і кампанія з освоєння цілини, є ознакою культури 1. Однак у сценарії фільму горизонтальна система координат змінюється вертикальною. Це, мабуть, той випадок, про який писав В. Паперний, коли, знищуючи організації й ідеологів культури 1, культура 2 ніби переймає знамено з «ослаблених рук поваленого супротивника»². Звучить мотив шефства над республіками, які «ще не знали професійного мистецтва» і мають засвоїти академічну європейську композиторську техніку. Тема проілюстрована абсолютно постановочним епізодом символічного уроку, який провів Р. Глієр для композиторів східних республік. Мелодію у виконанні Р. Глієра вони записують у традиційній нотній системі і програють на своїх народних інструментах. Наступний кадр свідчить про успіш-

¹ Досить згадати приклад «від зворотного» з культури 1 – гімни В. Маяковського обіду, хабарю, критику.

² Паперный В. Культура 2 / В. Паперный. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – С. 262.

ність культурного обміну. Після виконання увертюри «Ферганське свято» перед узбецькими колгоспниками Р. Глієра одягають в національний одяг – красномовний знак прийняття у «свій стан», візуалізуючи почесне звання «народний артист» (1937). Такий акцент не випадковий, адже запрошення композитора для написання опери «Шахсенем» в Азербайджані деякі критики «розцінювали як “підкоп” під основи національної культури, а композитора називали “варягом”, вкладаючи у це слово образливий зміст»¹.

Подальше розгортання драматургії фільму – це закріплення основного наративу культури 2, у який вписуються знакові твори Р. Глієра. Симфонія № 3 «Ілля Муромець» постає «пам'яткою слов'янської культури» (Л. Стоковський). Концерт для голосу з оркестром синхронізовано із зображенням пейзажів, які камера знімає спочатку на рівні землі, а потім, ніби узагальнюючи, – з висоти пташиного польоту. Установкою на такий кут зору, на думку В. Паперного, характеризується вертикальність культури 2. Нарешті, епізод, у якому ескізи для арфи Р. Глієра В. Дулова виконує на дрейфуючій крижині Заполяр'я, має яскраво виражену позамузичну програму. Це той симулякр, який дозволяв «просто-людині» співпереживати «надлюдині» (В. Паперний) у її «радянських одиссеях».

Отже, у 1960-ті роки радянський кінематограф звернений до особистості, людини «феноменологічної». Однак, незважаючи на присутність самого Р. Глієра на екрані (щоправда, тільки його зображення, без голосу), ефекту «живої людини» і «проникнення в душу героя» не створено. Перед глядачем постає образ не стільки композитора, педагога, диригента, скільки державного мужа. Звідси і риторика фільму, яка розкриває не творчість і щоденну працю професіонала, а продовжує багато в чому традиції фільмів про партійну номенклатуру – показовий кадр, у якому Р. Глієр зображений з лійкою в саду («садівник культивує»). Тим більше примітні спроби здолати регламент культури 2 в кадрах водопілля, якими супроводжується розповідь про

¹ Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр / З. К. Гулинская. – М. : Музыка, 1986. – С. 115.

молоді роки композитора, а також в неофіційному тоні спогадів А. Хачатуряна про роботу Р. Глієра у воєнну пору із збереженою спонтанністю усного мовлення. В ієрархізації культури 2 Р. Глієр постає ключовою ланкою в історії музичної культури СРСР, композитором, який сприйняв і транслиував традиції російських класиків. Таким чином, пролог фільму («Він ніколи не писав літописи свого життя в мистецтві. Сповіддю його стала музика») можна інтерпретувати як інерцію відлиги, яка спонукає культуру 1 відшукатися від Слова в ім'я Музики, а також як бажання культури 2 замаскувати надто явний наратив.

ЛІТЕРАТУРА

1. Глиэр Р. Поиски мелодии / Р. Глиэр // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы : в 2 т. – Т. 1. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – С. 270–272.
2. Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр / З. К. Гулинская. – М. : Музыка, 1986. – 224 с.
3. Лавровский Л. Пионер советского балета / Л. Лавровский // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы : в 2 т. – Т. 1. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – С. 170–176.
4. Михалков-Кончаловский А. Парабола замысла / А. Михалков-Кончаловский. – М. : Искусство, 1977. – 231 с.
5. Муратов С. А. Пристрастная камера / С. А. Муратов. – М. : Аспект-Пресс, 2004. – 187 с.
6. Паперный В. Культура 2 / В. Паперный. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 384 с.
7. Петрова Н. Е. Рейнгольд Морицевич Глиэр (1875–1956). Краткий очерк жизни и творчества: книжка для юношества / Н. Е. Петрова. – Л. : Музгиз, 1962. – 119 с.
8. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико. – М. : ВГИК, 2004. – 454 с.
9. Ямпольский М. Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии [Электронный ресурс] / Михаил Ямпольский // Сеанс. – 2011. – № 45/46. – Режим доступа: <http://seance.ru/n/45-46/kinematograficheskij-chelovek-zametki-okinoyazyke-iantropologii/> – Дата доступа: 20.02.2015.