

Кром Анна Евгеньевна

yannakrom@yandex.ru

доктор искусствоведения, профессор
кафедры истории музыки Нижегородской
государственной консерватории имени
М. И. Глинки

Anna E. Krom

yannakrom@yandex.ru

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor of
Music History Department of Mikhail Glinka
Nizhny Novgorod State Conservatory

Майкл Гордон и Билл Моррисон: от репетитивной музыки к документальному фильму

Аннотация

В статье идет речь о совместных экспериментальных проектах современного американского композитора Майкла Гордона и режиссера-документалиста Билла Моррисона. Их авторские комментарии, интервью и отзывы критики помогают проследить основные вехи двадцатилетнего творческого содружества. Репетитивные инструментальные пьесы Гордона вдохновили Моррисона на создание фильмов, являющих собой компиляцию поврежденных коррозией архивных киноматериалов первой половины XX века.

Ключевые слова

Майкл Гордон, Билл Моррисон, репетитивная техника, аудиовизуальный проект, минимализм

Michael Gordon and Bill Morrison: From Repetitive Music to Documentary Film

Abstract

The article deals with joint experimental projects of the contemporary American composer Michael Gordon and documentary filmmaker Bill Morrison. Their author's comments, interviews and reviews from critics help to trace the main milestones of the twenty-year creative friendship. Gordon's repetitive instrumental pieces inspired Morrison to create films which are compilations of corroded archival films the first half of the 20th century.

Keywords

Michael Gordon, Bill Morrison, repetitive technique, audiovisual project, minimalism

Творческий тандем американского композитора Майкла Гордона (Michael Gordon, р. 1956) и кинорежиссера-документалиста Билла Моррисона (Bill Morrison, р. 1965) существует почти четверть века. За это время увидели свет тринадцать совместных проектов (работа над четырнадцатым ведется в настоящее время). В конце прошлого столетия двух художников объединила тяга к экспериментальному синтезу искусств, желание выйти за пределы привычных им средств выражения, открытость и готовность к сотрудничеству. Гордон является бессменным членом группы «Bang on a Can» (англ. «Стук по консервным банкам»), в которую входят Дэвид Лэнг (David Lang, р. 1957) и Джулия Вулф (Julia Wolfe, р. 1958). Большинство сочинений были созданы им в результате заказов известных солистов, ансамблей, оркестров, фестивалей, он охотно выступал в роли участника всевозможных коллабораций с драматургами и постановщиками.

Моррисон много лет работает с крупными композиторами современности. Особенности техники режиссера, связанные с движением от музыки к видеоряду, предопределили его приверженность к минимализму и репетитивности. Он «перевел» на язык документального кинематографа многие классические произведения минималистов: «Разные поезда» («Different Trains», 1988) и «Виолончельный контрапункт» («Cello Counterpoint», 2003) Стива Райха, оперы «Никсон в Китае» («Nixon in China», 1987) и «Смерть Клингхоффера» («The Death of Klinghoffer», 1991) Джона Адамса, Пятый струнный квартет Филипа Гласса¹. Во всех перечисленных случаях музыка выступала первоисточником замысла, детерминировала композицию и хронометраж фильма, будила фантазию режиссера, заставляя его двигаться к визуализации звуковых образов.

Несмотря на многочисленные творческие контакты постоянным соавтором Моррисона стал Майкл Гордон: их проверенный временем тандем основан на общих эстетических представлениях и взглядах. Гордон — автор почти девяноста сочинений в самых разных жанрах (камерных, оркестровых, хоровых и театральных) — как правило опирается на внемузыкальные впечатления: актуальные и исторические события, автобиографические воспоминания, современную поэзию и драматургию, образы природы, древние фольклорные обряды. Источником вдохновения часто служит яркая «картинка» — названия станций одного из маршрутов нью-йоркского метро (пьеса «Каждая остановка на маршруте метро F» («Every Stop on the F Train», 2007) или изображение «двойной спирали» ДНК (сочинение «XY», 1997), окружающий мир буквально подсказывает композитору темы для его произведений.

Как и другие члены группы «Bang on a Can», Гордон охотно комментирует собственные пьесы: освещает историю их создания, процесс работы, звуковой материал и выбор текстов. Вся информация с разной степенью подробности изложена на сайте композитора в рубрике «Примечания к программе» («Program Note») и сопровождает аудио- и видеоматериалы. Авторские пояснения помогают разобраться в концепции произведений и их интригующих названиях, но, вместе с тем, играют и более важную роль. Однородность музыкального языка, связанная с использованием устойчивого круга излюбленных композитором репетитивных приемов, наделяет комментарии сверхзначимостью, превращает их в ключевой фактор, предопределяющий процесс восприятия сочинения слушателем.

Если Гордона вдохновляют визуальные образы, то Моррисона — музыкальные: он часто дополняет понравившиеся ему композиции видеокадрами, подобранными по принципу ассоциации, независимо от первоначальной программы пьесы. Так, произведение «Свет зовет» (также «Зов света» — «Light Is Calling», 2004) было написано

¹ Как известно, подобного рода содружества композиторов и кинематографистов широко поддерживаются в Европе и США посредством заказов на создание документальных картин, сопровождающих звучание современного академического репертуара. Огромные экраны и сложное цифровое оборудование призваны привлечь молодежную аудиторию в классические концертные залы.

Гордоном в жанре *in memoriam* — в память о погибших 11 сентября 2001 года. Композитор писал: «Я живу недалеко от Ground Zero² (эпицентр взрыва. — *A. K.*), и мне захотелось создать что-то прекрасное после того, как я стал свидетелем уродливого и трагичного» [7]³. В качестве визуального сопровождения Моррисон предложил фрагмент черно-белого фильма Джеймса Янга⁴ «Колокольчики» («The Bells», 1926). Мерная электронная пульсация, на фоне которой звучит трепетная кантиленная скрипичная мелодия, действительно вызывает аллюзии на звон погребального колокола (хотя и не колокольчиков, ключевого образа в сюжете старого фильма), однако картина никоим образом не связана с изначальной концепцией пьесы⁵.

Близкий пример взаимопроникновения смыслов можно найти в произведении «Кто от воды» (также «Кому от воды» — «Who by water», 2007), вдохновленном еврейской литургической поэзией в жанре *пийот* «Унтанэ токеф»⁶, которую читают на праздник Рош ха-Шана (Новый год в иудаизме). В фильме Моррисона проходят черно-белые кадры хроники начала XX века с изображением людей, путешествовавших на огромных океанских кораблях.

Оригинальная творческая идея режиссера заключается в обращении к давно забытому архивному кинематографу первой половины прошлого столетия. Запечатленные на хрупкой нитроцеллюлозной (нитратной) пленке, фильмы тех лет подвержены постепенному разрушению, стиранию эмульсии и самовозгоранию. Множество немых кинолент утрачены, а из уцелевших далеко не все сохранились в своем первоначальном виде. Не случайно в единственном крупном исследовании киноработ режиссера — сборнике статей под редакцией Бернда Херцогенрата (Bernd Herzogenrath, p. 1964) [14] — фигурирует термин «эстетика архива» («aesthetics of the archive»). Многолетнее сотрудничество с Библиотекой Конгресса позволяет Моррисону обращаться к редкому материалу, обладающему различной художественной ценностью. Режиссер эстетизирует разлагающиеся кадры, подчеркивая их физически ускользающую красоту и позволяя нам увидеть результаты неизбежного воздействия времени на материю. Сочетание прекрасного и безобразного подчеркивает Лоуренс Вешлер (Lawrence Weschler, p. 1952), характеризующий фильмы Моррисона оксюмороном «величественный распад» («sublime decay») [15]. Исследователь Криста Блюмлигер (Christa Blümlinger, p. 1963) прибегает к термину «поэтика руин» («Poetik des Verlusts» [3, 37], букв. «поэтика утерянного»). Сам режиссер отмечал в одном из интервью: «Распад в каком-то метафизическом контексте, безусловно, является визитной карточкой моей работы. Это что-то вроде психоделической приземленности. Разрушение придает фильму абстрактную энергию» (цит. по: [2]).

Таким образом, фокус внимания Моррисона смещается с содержания произведения искусства на его физический носитель — разъеденные коррозией кадры кинопленки, а также фрагменты дошедших до нас документальных и художественных кинолент начала XX века: «Если бы все было идеально, вы бы утратили ощущение, что изображение запечатлено на чем-то, и это больше не было бы пластическим искусством в том виде, каким оно у меня предстает. Это похоже на живопись или что-то такое, с чем мы взаимодействуем» (цит. по: [2]), — отмечает режиссер.

Идею синтеза современной музыки и документального фильма Моррисону подсказал режиссер Годфри Реджио⁷, много лет сотрудничавший с композитором

² В 2014 году на месте трагедии были открыты Национальный мемориал и Музей 11 сентября.

³ Здесь и далее — перевод автора настоящей статьи.

⁴ Джеймс Янг (James Young, 1872 – 1948) — американский режиссер, актер, сценарист.

⁵ Наоборот, режиссер выбирает нарочито противоположный по смыслу материал и помещает его в принципиально иной культурный контекст. См. об этом: [10].

⁶ Унтанэ токеф, или У-нетанне токеф (англ. Untanneh Tokef, ивр. וַחַתְּנַחֵן טוֹקֵף, букв. «И придадим силу» либо «Силу святости этого дня возвестим»).

⁷ Годфри Реджио (Godfrey Reggio, p. 1940) — американский кинорежиссер.

Филипом Глассом в трилогии *каци*⁸, фильмах «Мировая душа» («Anima Mundi», 1992) и «Пришельцы» («Visitors», 2013). В середине 1990-х годов Реджио заметил начинающего молодого кинематографиста и пригласил его на «Фабрику» — авторскую студию в итальянском городе Тревизо. Вернувшись в Нью-Йорк после года совместной работы, Моррисон приступил к экспериментам с нитратной пленкой [9], опираясь на проекты старших современников. Режиссеров сблизил прием взаимодействия репетитивной техники с видеорядом, присущее минимализму «вневременное» начало, гомогенность музыкального материала, его остинатный характер. Напомним, что Реджио в первом фильме «Койяанискаци» («Kooyaanisqatsi», 1982), многие сцены монтировал в соответствии с музыкальными эпизодами. Этот метод продолжает развивать Моррисон в содружестве с Гордоном.

Первым опытом режиссера был короткометражный «Фильм о ней» («The Film of Her», 1996), в котором он впервые продемонстрировал необычный объект художественной рефлексии. Спустя три года состоялся совместный аудиовизуальный проект Моррисона и Гордона «Прогулка по городу» («City Walk», 1999). «Упругие» ритмические паттерны композитора определили стремительную смену черно-белых кадров фильма, движущихся будто бы от конца к началу.

Однако подлинным манифестом художников стала картина «Деказия: Состояние разложения» («Decasia»⁹, 2001), вошедшая в Национальный реестр фильмов Библиотеки Конгресса США как шедевр киноискусства. В ней соавторы сформировали тактику совместной работы, позволившую им достичь органичного синтеза музыкального и визуального компонентов: сначала под впечатлением от видеоматериала Гордон пишет музыку, а затем Моррисон сокращает фильм до хронометража симфонической партитуры. В примечаниях к сочинению композитор вспоминал: «В начале нашего сотрудничества Моррисон показал мне обнаруженную им поврежденную архивную пленку. Она была испорчена коррозией и изрешечена “оспинами” — пятнистыми остатками изображений на целлулоиде» [4].

В фильме «Decasia» режиссер использует свой «фирменный» прием компиляции не связанных между собой архивных документальных материалов, в том числе едва сохранившихся, размытых и нечетких. Музыка Гордона, в свою очередь, почти зримо создает эффект «оплывания», деформации кинопленки, главным образом интонационно — посредством многочисленных *glissando*, диссонантных полутоновых кластеров, микрополифонических «фазовых сдвигов» (термин С. Райха), перестройки струн инструментов и нарочито несогласованного наложения разных пластов фактуры. «Скользящие» интонации струнных, пронизывающие репетитивные саундтреки, накладываются на «расплавленные» кадры кинохроники и рождают ощущение «застывшего» мгновения стремительно проходящей жизни. При этом вся пьеса пронизана непрерывным пульсом, олицетворяющим неумолимый ход времени. О творческом процессе композитор писал так: «Я решил, что оркестр должен звучать так, будто он долго был покрыт паутиной, инструменты лежали сто лет, скрипели, деформировались и приходили в негодность. Приходит группа музыкантов и начинает на них играть. Каким будет звук? Я решил перенастроить инструменты. Например, три флейты: одна играет в нужном тоне, вторая настроена на одну восьмую тона выше, а третья — на восьмую тона ниже. Когда все играют одновременно, звук становится более плотным. Таким образом перенастраивается весь оркестр. В каком-то смысле музыка требует от коллектива прекрасных исполнителей играть совершенно фальшиво, а это довольно непростая задача <...>. Музыка в “Decasia”, как и образы в фильме Моррисона, “покрыта слоями” разрушенного и искаженного звука. Подобно тому как, слушая расстроенное фортепиано

⁸ В трилогию документальных фильмов *каци* вошли: «Койяанискаци» («Kooyaanisqatsi» — «Жизнь, выведенная из равновесия», 1982), «Поваккаци» («Powaqaqatsi» — «Жизнь в изменении», 1988) и «Накойкаци» («Naqooyqatsi» — «Жизнь как война», 2002). Названия заимствованы из языка индейцев хопи.

⁹ «Decasia» сочетает в себе понятия *decau* (англ. «разложение», «разрушение») и *fantasia*.

или наблюдая что-то очень красивое через затуманенную поверхность, можно уловить сияющую под ней красоту» [4].

В «Decasia» проявляют себя основные знаки музыкального языка Гордона, характеризующие его творчество в целом. К ним относятся настойчивая пульсация, *glissando* струнных, многослойная полиритмическая фактура с остинато разнотембровых паттернов, диссонантные полутоновые кластеры, бодро-танцевальные синкопированные ритмы. Открытия, сделанные в «Decasia», объединили режиссера и композитора на многие годы. Они начали работу над грандиозным проектом, в котором звук и изображение сходятся как «биография» времени и места. Свою основную задачу художники видят в аудиовизуальном воплощении ауры разных американских городов, в создании «урбанистических симфоний» («City Symphonies», букв. «городские симфонии») [5]. Начало положила пьеса «Готэм» («Gotham»¹⁰, 2004), посвященная любимому городу авторов — Нью-Йорку. Затем последовали «Антиутопия» («Dystopia», 2007) о Лос-Анджелесе, композиция «Жаркое солнце» («El Sol Caliente», 2015), снятая в Майами, «Неумолимое море» («The Unchanging Sea», 2016) о Сиэтле и «Монтана» («Montana»), создание которой продолжается до сих пор (в 2019 году была представлена одна из частей — хоровой фрагмент «К Западу» («To the West»). Растянувшийся на десятилетия мегапроект позволяет говорить о чертах work in progress¹¹.

Свое обращение к исторической урбанистике Моррисон рассматривает в контексте диалога с кинематографическим жанром «городской симфонии». Феномен уходит своими корнями в индустриальную эпоху 1920-х — 1930-х годов, отмеченную стремлением режиссеров зафиксировать быстро меняющийся облик окружающего пространства. Город становится главным героем повествования многих документальных фильмов межвоенного времени: «Манхэттен» Чарльза Шилера и Пола Стрэнда (Charles Sheeler, Paul Strand «Manhattan», 1921), запечатлевший небоскребы, мосты, порты, железнодорожные станции; «Утро в Бронксе» Джей Лейды (Jay Leyda «A Bronx Morning», 1931), «Берлин: Симфония большого города» Вальтера Рутмана (Walter Ruttmann «Berlin – Die Sinfonie der Großstadt», 1927), «Парижские этюды» Андре Соважа (André Sauvage «Études sur Paris», 1928) и «Всего лишь часы» Альберто Кавальканти (Alberto Cavalcanti «Rien que les heures», 1928) о французской столице, «Дождь» Маннуса Франкена и Йориса Ивенса (Mannus Franken, Joris Ivens «Regen», 1929) об Амстердаме с музыкой Ханса Эйслера, «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова¹² (1929) с кадрами Москвы и других городов, и т. д. Издатели сборника статей «Феномен городской симфонии: кино, искусство и городская современность в период между двумя войнами» [13] отмечают ярко выраженную фрагментарность фильмов, присущее им калейдоскопическое ощущение жизни, они подчеркивают фактор организации индустриальных образов посредством ритмического и ассоциативного монтажа, вызывающего аналогии с музыкальными формами (см. об этом: [13]). Вероятно, именно эти качества рождали аллюзии на жанр симфонии. Моррисон сознательно продолжает линию экспериментального кинематографа, связанную с показом городской жизни. Он отбирает запечатленные на киноплёнке мгновения далекого прошлого, стремясь удержать и сохранить память об уникальных географических объектах на карте США.

Гордона тоже всегда привлекала метафизика пространственного и временного. Об этом свидетельствуют названия многих сочинений композитора: «В чужой стране» («In a Strange Land», 2019), «Большое пространство» («Big Space», 2017), «Никакого гимна» («No Anthem», 2015), пьеса, в которой композитор создает гимн несуществующей страны. Интересный опыт репетитивного «озвучивания» кошачьей прогулки солнечным летним

¹⁰ Готэм (староангл. Gotham, букв. «Козий дом») — ироничное название Нью-Йорка.

¹¹ «Work in progress» (англ.) — «сочинение в постоянном становлении», тип многочастных композиций, постоянно пополняемых новыми произведениями.

¹² Дзига Вертов (наст. имя — Давид Абелевич Кауфман, 1896 – 1954) — советский кинорежиссер, сценарист, один из основоположников документального кинематографа.

днем находим в пьесе «Gene Takes a Drink» (букв. «Джин делает глоток», 2012): кот Моррисона с закрепленной на нем камерой отправляется в парк нижнего Манхэттена, так что окружающую его природу — траву, цветы и пруд с рыбками — мы видим с его точки обзора.

Показательна композиция «Потерянные предметы» («Lost Objects», 2001), близкая моррисоновской эстетике разрушения. Авторы — участники «Bang on a Can» — уподобляют пьесу памятнику гибели людей, вещей, ритуалов, идей: «В хрупкой и светливой атмосфере нынешнего времени “Потерянные предметы” просят нас остановиться и подумать о благодати, дарованной каждой вещи, человеку, животному и идее, обычным и необычным утраченным предметам нашей общей исчезающей культуры» [8].

Идея омузыкаливания пространства сближает Гордона с Филипом Глассом. Классик минимализма характеризует музыку как определенное место: оно «столь же реально, как Чикаго или любая другая точка на карте, о которой вы подумали; у этого места тоже есть все свойства реальности — глубина пространства и запах, способность оставаться в воспоминаниях. Слово “место” я употребляю в особом, поэтическом, смысле и все же должен подчеркнуть: речь идет о чем-то устойчивом» [1, 444]. Однако если Гласс уподобляет свои сочинения конкретным, притягательным для него местам земного шара, двигаясь от звукового образа к пространственному, то Гордон, наоборот, стремится к музыкальному воплощению духа определенного локуса, вдохновляясь внешними, визуальными впечатлениями. Возможно, столь пристальное внимание к городам и заключенной в них энергетике было продиктовано травмой эмиграции: Гордон с родителями переехал в Майами-Бич из Никарагуа в восьмилетнем возрасте¹³.

Пьесу «Готэм» открывают ностальгические кадры пейзажа Центрального парка старого Нью-Йорка, в котором пасется стадо овец. Видеоряд сопровождается нежной пасторальной мелодией у скрипки, а затем у кларнета на остигатном синкопированном фоне. Для композитора это особое место, где отдыхает душа, куда можно «сбежать из Нью-Йорка, не покидая его» [6].

Композитора и режиссера привлекли преимущественно южные города США, позволяющие раскрыть важнейшую идею аудиовизуальной серии — идею сопоставления или даже противопоставления природного и культурного начал. Разрушительная мощь морской стихии выходит на первый план в фильме «Жаркое солнце», посвященном 100-летию Майами. Режиссер обращается к архивным съемкам урагана и наводнения 1926 года, показывая «корабль, выброшенный на середину города, и военные сборы солдат Второй мировой войны на пляже» [12]. В киносимфонии город предстает и как безмятежный курорт («кадры с купающимися красавицами и семейный отдых в отелях ар-деко» [5], и как место бесконечной борьбы человека с силами природы: «Мы видим, как мужчины сражаются с аллигаторами, символически “вырывая” Южную Флориду из болота и превращая ее в мировую достопримечательность. Однако этот хрупкий барьерный остров, лежащий у континентального полуострова на уровне моря, вероятно, не выживет в нынешнем столетии без решительного вмешательства со стороны человека. Как мы оторвем Майами-Бич от природы в XXI веке?», — вопрошает композитор.

Для Гордона Майами стал второй родиной, в этом месте прошли его детство и юность. Вспоминая свои первые ощущения, музыкант прежде всего говорит об Атлантическом океане, предопределившем судьбу города: «Я разговаривал с Биллом, и, конечно же, он рисовал множество исторических изображений Майами-Бич, но я вспоминал о том, как рос в этом районе, какое впечатление произвела на меня эта крошечная полоска земли, окруженная гигантским заливом, этот огромный океан, грохот волн, сменяемый неподвижностью, внезапные ежедневные штормы, после которых океан очищается и становится горячим. Это больше похоже на чувство земли, климата и

¹³ В 2020 году музыкант написал хоровое сочинение «Путеводитель по Никарагуа» («Travel Guide to Nicaragua»).

погоды» [11]. Плотная оркестровая фактура пьесы соткана из «агрессивно-наступательных» синкопированных ритмических блоков, увеличение и разрастание которых создает ощущение тревоги и неуклонного приближения разрушительных сил. Затем «буря» звуков сменяется едва слышными органными пунктами на фоне непрерывного остигатного биения.

Образы воды занимают важное место в фильме о Сизтле «Неумолимое море». Томные мечтательные красавицы немого кинематографа начала прошлого столетия бредут вдоль берега под нервно пульсирующий ритм оркестровых паттернов. Название и отдельные видеокadres были заимствованы Моррисоном из короткометражного фильма 1910 года Д. У. Гриффита¹⁴, кроме того, Моррисон обработал 17 архивных лент, содержащих морские съемки, в том числе сделанные в Сизтле 1897 года.

Урбанистический полюс, связанный с активной деятельностью человека, представлен хроникой строительства, созидания новой городской культуры. Остигатные «механические» ритмы, обилие звонких тембров ударных инструментов, высокий уровень динамики, многопластовая фактура, энергия и напор вызывают ассоциации с музыкальным конструктивизмом. Его черты успешно возрождаются Гордоном вместе с документальными кадрами времен индустриализации.

Кульм машинерии 1920-х – 1930-х годов нашел отражение в видеофрагментах, отобранных Моррисоном для «городских симфоний» («City Symphonies») Нью-Йорка и Лос-Анджелеса: работа на конвейере по сортировке мусора в «Антиутопии», возведение небоскребов, взмывающие вверх лифты, четкие динамичные движения рабочих в пьесе «Готэм» озвучены настойчивыми репетитивными паттернами с напряженно пульсирующим битом, «оживляющим» происходящее на экране. Ночной пейзаж «Большого яблока» с ослепляющими лучами прожекторов по замыслу композитора наполнен «ревущими глиссандо труб, почти напоминающими сирены, гудки машин и индустриальный рев нью-йоркской жизни» [6]. В третьей части начинается «дикая жига»: настойчиво повторяющаяся тема с ямбическим затактом у скрипок «задает темп, и все остальные инструменты “набирают обороты” до тех пор, пока не сформируется огромная масса звука — экстатический танец...» [6]. Танцевальные ритмы музыки ночных клубов входят в число излюбленных гордоновских приемов и часто появляются в финальных частях его симфоний.

Отметим, что конструктивистский рационализм, возведение целого на основе последовательности остигатных блоков, оказались близки постминималистскому стилю Гордона. Композитор хорошо усвоил опыт старших современников — метод ритмического конструирования Стива Райха, математически просчитанный Глассом линейный процесс сложения и вычитания в организации фактуры.

Несмотря на оперирование рядом устойчивых стилиевых идиом, композитору удается передать неповторимый колорит каждого американского города. Например, южный солнечный Лос-Анджелес наполнен легкими «хрустальными» тембрами ударных и высоких медных инструментов, создающих «привкус» эстрадно-джазового оркестра. Фильм показывает разнообразие жизни в динамике XX столетия — от первых черно-белых кадров Томаса Эдисона до современных цветных съемок. Многослойная фактура музыкальной фактуры соткана из полиритмических репетитивных паттернов, образующих пестрый тембровый узор в стиле «Drumming» («Барабаним», 1970–1971) Райха.

Итак, в творческом тандеме Гордона и Моррисона сформировался удобный для обоих художников алгоритм совместной работы: отобранные режиссером кадры старых кинохроник, фрагменты документальных фильмов, любительских съемок и рекламных роликов довоенного времени, оплывшие, причудливо изъеденные коррозией, служат важным визуальным импульсом, направляющим фантазию композитора. Свои личные

¹⁴ Дэвид Уорк Гриффит (David Llewelyn Wark Griffith, 1875 – 1948) — американский кинорежиссер, актер, сценарист, продюсер.

впечатления от природы, культуры, истории городов Гордон воплощает в звуковых образах, несущих энергию, неповторимую ауру определенного географического места. В соответствии с музыкальной драматургией Моррисон выстраивает пестрый визуальный материал, определяет скорость его движения, продумывает смену отдельных кадров и темпоритм отснятых сцен.

Музыкальный язык композитора, построенный на свободном преломлении репетитивной техники, в полной мере согласуется с кинематографическим приемом монтажа. Погружение в одно эмоциональное состояние и длительное развитие гомогенного музыкального материала сочетается с отчетливой сменой крупных контрастных разделов. Остинатность, объединяющая все эпизоды произведения единым пульсом, помогает Моррисону скрепить отдельные, не связанные между собой видеофрагменты в единое целое. Отсутствие нарративности и причинно-следственных связей в репетитивной технике удивительным образом совпало с принципиальной фрагментарностью и подчеркнутыми смысловыми разрывами визуального ряда.

Если в черно-белом немом кинематографе первой половины прошлого столетия музыка иллюстрировала происходящее на экране действие, то в «городских симфониях» Моррисона архивный материал подчиняется музыкальной логике и выступает в качестве возможного, но не всегда обязательного дополнения к инструментальным композициям Гордона.

Как известно, к старым фильмам обращались многие композиторы-минималисты: Алексей Айги озвучил «Метрополис» Фрица Ланга (Friedrich Christian Anton Lang «Metropolis», 1927), Майкл Найман (Michael Nyman) — картину «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова, опыты по озвучиванию кинокартин осуществляли Филип Гласс и Антон Батагов. При этом музыканты следуют за драматургией фильма, в то время как Моррисон выстраивает композицию в соответствии с логикой музыкального развития.

Максимального единения компонентов соавторам удается добиться в мультимедийных проектах, предполагающих специально сконструированное акустическое пространство, живое звучание оркестра, показ фильма на цифровых экранах, сценические эффекты, неклассическую рассадку слушателей. Отметим, что композитор избегает конкретного жанрового определения «симфония», ограничиваясь программными названиями своих сочинений. Однако в комментариях к пьесам Гордона встречается подсказанный Моррисоном термин «городская симфония», характеризующий совместные синтетические аудиовизуальные композиции. Рассказывая «биографию» времени и места на языке искусства, Гордон и Моррисон достигли удивительного единства и цельности, заставляющих публику ощутить энергию и ритм американских городов, почувствовать неразрывную связь прошлого и настоящего.

Литература

1. Гласс Ф. Слова без музыки: Воспоминания / пер. с англ. С. Силаковой. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2017. 472 с.
2. Berger K. The Cello Music of the Spheres // Nautilus. 2015. October 8. URL: <https://nautil.us/issue/29/scaling/the-cello-music-of-the-spheres> (дата обращения: 23.03.2021).
3. Blümlinger Ch. Kino aus zweiter Hand Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst. Berlin: Vorwerk, 2009. 288 S.
4. Gordon M. Decasia (2001). Program Note // Michael Gordon, composer / J. Vaclavik (Dir.). URL: <https://michaelgordonmusic.com/music/decasia/> (дата обращения: 14.03.2021).
5. Gordon M. El Sol Caliente (2015). Program Note // Michael Gordon, composer / J. Vaclavik (Dir.). URL: <https://michaelgordonmusic.com/music/el-sol-caliente/> (дата обращения: 27.03.2021).
6. Gordon M. Gotham (2004). Program Note // Michael Gordon, composer / J. Vaclavik (Dir.). URL: <https://michaelgordonmusic.com/music/gotham/> (дата обращения: 23.03.2021).
7. Gordon M. Light Is Calling (2004). Program note // Michael Gordon, composer / J. Vaclavik (Dir.). URL: <https://michaelgordonmusic.com/music/light-is-calling/> (дата обращения: 14.03.2021).
8. Gordon M. Lost Objects (2001). Program Note // Michael Gordon, composer / J. Vaclavik (Dir.). URL: <https://michaelgordonmusic.com/music/lost-objects/> (дата обращения: 14.03.2021).
9. Jones J. R. How Bill Morrison makes magic with found footage // Chicago Reader. 2017. Vol. 46. No. 51: Sep. 28 – Oct. 4. [September 27]. P. 13. URL: <https://www.chicagoreader.com/chicago/bill-morrison-dawson-city-frozen-time-documentary/Content?oid=31401913> (дата обращения: 28.03.2021).
10. Kenny G. Beauty in the Broken: Filmmaker Bill Morrison's Visions of Decay Celebrated in New Box Set // RogerEbert.com. 2014. October 20. URL: <https://www.rogerebert.com/streaming/beauty-in-the-broken-filmmaker-bill-morrisons-visions-of-decay-celebrated-in-new-box-set> (дата обращения: 28.03.2021).
11. Morgenstern H. Michael Gordon and Bill Morrison talk about their Miami Beach city symphony *El Sol Caliente* // Independent Ethos. 2015. January 30. URL: <https://indieethos.com/2015/01/30/michael-gordon-and-bill-morrison-talk-about-their-miami-beach-city-symphony-el-sol-caliente-an-indie-ethos-exclusive/> (дата обращения: 23.03.2021).
12. NPR Interview with Michael Gordon: El Sol Caliente premiere [WLRN's Alicia Zuckerman interviews Michael Gordon and film maker Bill Morrison about their work El Sol Caliente]: [2015. January 29] // Michael Gordon, composer / J. Vaclavik (Dir.). URL: <https://michaelgordonmusic.com/about/interviews/npr-interview-with-michael-gordon-el-sol-caliente-premiere/> (дата обращения: 23.03.2021).
13. The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars / Ed. by S. Jacobs, E. Hielscher, A. Kinik. New-York: Routledge, 2019. 360 p.
14. The Films of Bill Morrison: Aesthetics of the Archive / Ed. by B. Herzogenrath. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. 280 p. (Framing Film / EYE Filmmuseum).
15. Weschler L. Sublime Decay // New York Times Magazine. 2002. December 22. P. 6044. URL: <https://www.nytimes.com/2002/12/22/magazine/sublime-decay.html> (дата обращения: 23.03.2021).