

ЦИТАТЫ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В СТРУКТУРЕ МЕДИАТЕКСТА

CITATION OF CLASSICAL MUSIC IN MEDIATEXT STRUCTURE

Цель данной статьи – обозначить направления анализа медиатекста в аспекте цитирования. На примере анализа художественных фильмов «Смерть в Венеции» (реж. Л. Висконти) и «Мания Жижели» (реж. А. Учитель, комп. Л. Десятников) определяются функции и принципы введения классической музыки в медиатексте.

Ключевые слова: цитата, стиль, медиатекст, функция.

The purpose of this article – to designate the directions of the analysis of the mediatext in aspect of citing. On an example of the analysis of feature films «Death in Venice» (dir. L.Visconti) and «Gisele's Mania» (dir. A.Uchitel, comp. L.Desyatnikov) functions and principles of introduction of classical music in the mediatext are defined.

Key words: the citation, style, the mediatext, functions.

В современном социуме классическая музыка получает новую жизнь в медиатексте, который репрезентирует себя в медиажанрах (кинематограф, анимация, жанры телевидения, реклама, компьютерные игры и пр.).

Режиссеры и кинокомпозиторы проявляют повышенный интерес к введению музыкальной классики в звуковую канву фильма. При этом наблюдаются две тенденции: введение цитат как воспроизведение в тексте законченного фрагмента другого текста и использование больших фрагментов, а иногда и целых произведений или законченных частей в качестве так называемого «заимствованного материала» или «использованной» музыки.

Примерами второй тенденции тому могут служить следующие фильмы: У. Дисней «Фантазия» (США, 1940, реж. Д. Элгар, П. Сэттерфилд, Б. Шарпстин, используется музыка И. С. Баха, Л. Бетховена, П. Дюка, М. Мусоргского, И. Стравинского, П. Чайковского); «Смерть в Венеции» (Италия–Франция, 1971, реж. Л. Висконти, используется музыка Г. Малера), «Галерея» (Германия–Голландия, 2003, реж. Йос Стеллинг, используется музыка Ж. Оффенбаха), «Адажио» (Россия, 2000, реж. Г. Бардин, используется музыка Т. Альбиниони) и др.

Рассматривая медиатекст как форму существования произведений медиаискусства, как систему элементов (визуальных и звуковых), развертывающихся во времени и пространстве и организованных в определенную структуру на основе их иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности, смысло-

вой интерпретации, отметим, что музыка как один из компонентов синтетического текста обладает специфическими особенностями – вторичностью, дискретностью, контекстностью, многофункциональностью, компилятивностью, создающими ее прикладной характер.

Ведение же в структуру медиатекста целостных музыкальных фрагментов классической музыки нарушают некоторые из перечисленных типовых качеств. Речь идет о первых двух позициях: вторичность и дискретность. Действительно, в подобных фильмах отсутствует или минимально используется вербальный текст, внимание концентрируется на видеоряде и музыке. То есть имеет место такое согласование компонентов медиатекста, при котором музыкально-звуковая композиция, представленная целостными, а не разрозненными фрагментами классической музыки, влияет на монтажный ритм, композицию фильма и в целом на его образную систему. Отметим, что это крайне редкий случай соподчинения элементов медиатекста, поскольку в нем нарушен традиционный для кинематографа принцип иерархичности. Доминирование целостной звуковой композиции над визуальной может исходить из замысла режиссера, когда идея, драматургия и композиция во многом исходит из музыкального ряда, как это происходит в фильмах «Смерть в Венеции», «Метель» (реж. В. Басов, комп. Г. Свиридов) или в анимационном фильме «Адажио» (реж. Г. Бардин).

Рассмотрим в качестве примера фильм «Смерть в Венеции». В этом великом кинопроизведении переплелись образы, созданные во-

ображением трех великих художников: писателя Томаса Манна, по новелле которого создан фильм, композитора Густава Малера, чья музыка здесь использована, и кинорежиссера Лукино Висконти.

«Превращение героя новеллы Густава Аппенбаха, в подлинного героя фильма Висконти, композитора Густава Малера, оказывается в данном случае не столько маскарадом, сколько „расшифровкой“. То, что исподволь намечено в новелле именем Густав (как известно, Манн написал ее в память об ушедшем из жизни Малере), Висконти выявляет разными способами: добавляет ряд новых сцен, перекликающихся с эпизодами биографии Малера, а также дискуссии о музыке между Аппенбахом и его другом – музыкантом Альфридом, которого специально ради этого вводит в произведение; главное же – пронизывает картину музыкой Малера» [2, 142].

В фильме используются начальная тема Четвертой симфонии, четвертая часть Третьей симфонии, и снова и снова возвращающееся Adagio из Пятой. Введение в синтетический текст фильма Adagio нельзя назвать цитатой, поскольку в фильме звучит не фрагмент известной музыки, а законченное музыкальное произведение, оно проходит пять раз, три из них – полностью, без купюр. Это уникальный случай, когда значение музыки в структуре фильма возросло до такой степени, что она стала претендовать на ведущую роль, причем это не произвол режиссера, а вполне законный, художественно оправданный и одновременно сознательно воплощенный творческий акт, свидетельствующий о его исключительной чуткости.

Композитор и дирижер Франко Моннино, работавший с Висконти над фильмами «Людвиг», «Семейный портрет в интерьере», «Невинный», вспоминает, что Висконти никак не пытался воздействовать на его интерпретацию музыки Малера: «Что касается „Смерти в Венеции“, именно Висконти пришла мысль использовать в картине музыку Малера. Он заставил меня ее записывать, не показав ни кадра. Это показывает, насколько почтительно он относился к произведениям музыкального искусства. Он сказал: „Твое дело исполнять, а уж как смонтирую я – это мое дело“. Ведь время исполнения наверняка было бы искажено, если бы мы, как то всегда делалось, записывали музыку на отснятый уже материал» [4, 186]. Действительно, малеровское Adagio для Висконти совсем не «киномузыка» в привычном эмоциональном или иллюстративном понимании, это интегрирующая составная часть фильма. Видеоряд, лаконичный вербальный текст и музыка взаимно

интерпретируются, дополняя друг друга и насыщая текст контрапунктами смыслов.

Почему именно Adagio выбрано режиссером (большим знатоком музыки) из наследия Густава Малера? Ответ на этот вопрос заложен, прежде всего, в образном строе этого шедевра. Обратимся к цитатам.

«Adagio рисует состояние философской медитации. Это – преддверье гармонического мира, как бы уводящее из мира фактов в созданный мастером мир художественного произвола» [1, 172].

«Adagio, с его дополнительным темповым обозначением „очень медленно“, становится своеобразным островком спокойно-проникновенного сияния, отрешенной от действительности иллюзией уже невозможного... Прерывистость и неустойчивость, постоянная открытость навстречу неожиданному, готовность преображаться в никогда еще не существовавшее или уже известное, – вот что характерно для всей части» [7, 195–196]. Именно эти оттенки эмоционального состояния, душевного движения мы ощущаем в крупных планах главного героя. Как отмечает Г. Канчели, «Густав Малер один из немногих, чья медленная музыка создает эту ирреальную воздушную среду. Пока она звучит, мы парим в пространстве недостижимой и необъятной красоты» [3, 157].

Простая трехчастная форма с развивающей серединой, в которой изложена эта часть, проецируется на структуру видеоряда при сохранении плавного «медитативного» монтажа с продолжительными кадрами. Adagio проводится в фильме пять раз (первый и второй – в сокращенном варианте, остальные – полностью).

Изменение психологического состояния героя (ощущение счастья и упоения жизнью, состояние ревности и возбуждения, безысходность, предчувствие смерти) «следует» за течением музыкального ряда. Кульминационные фазы в музыке и видеоряде совпадают. Звучание музыки на титрах в начале и в послесловии фильма образует симметричное обрамление, в то время как введение полных вариантов Adagio связано с кульминационными зонами в общей конструкции фильма: третье проведение – лирическая кульминация; четвертое проведение – драматическая кульминация; пятое – кульминация-эпилог.

Анализ данного фильма интересен в плане взаимной интерпретации музыки и изображения. Они дополняют друг друга, видеоряд способен влиять на восприятие характера музыки и наоборот. Для этого достаточно сравнить, например, сочетание музыки и видеоряда в средней части Adagio в проведениях 1, 3, 4, 5.

Фильм лишен событийности, передача внутреннего психологического состояния и создание определенной эмоциональной атмосферы – вот задачи, которые ставит перед собой режиссер, избирая музыку в качестве «третьего ключевого персонажа», главного средства выразительности и ведущего конструктивного элемента. «Сплетенная Висконти сеть ассоциаций на редкость сложна. И в центре этого сплетения – красота, несущая смертельную для себя угрозу в самой себе, а в конечном счете красота существует лишь одно мгновение, да и то в качестве иллюзии. Свидетельство тому – и прекрасная, но дышащая смертью Венеция, и музыка Малера» [7, 195].

Вторая тенденция введения классической музыки в медиатекст – это цитирование определенного музыкального материала. Возвращаясь к типовым особенностям прикладной музыки, дополним вышеуказанный перечень еще одним качеством: тяготение к цитатности как интонационному источнику тематического материала. Действительно, в музыке, функционирующей в медиатексте (по сравнению с автономной музыкой) принцип цитирования доминирует, поскольку музыкальный тематизм в медиатексте, будучи индивидуализированным или фоновым, может в равной степени структурироваться на цитате, авторской музыке, синтезе авторской музыки и цитаты.

Термин «цитата» означает воспроизведение в тексте небольшого законченного фрагмента другого текста. Это так называемая точная цитата. Однако на практике музыкальное цитирование проявляется в целой шкале приемов: точная цитата (прямое введение «чужого» текста); «авторская» цитата (заимствование собственного материала из другого произведения); стилизация (подражание чужому стилю); аллюзия (тонкий намек на произведение другого стиля); реминисценция (возвращение темы или мотива в качестве напоминания о первом, более раннем его проведении).

Главная цель приемов цитирования – вызвать определенные ассоциации у слушателей, поэтому приемы цитирования рассчитаны на эрудированного реципиента, на знание им многих исторических и современных стилей, а также на его высокоразвитое восприятие, на способность из самого сопоставления стилей делать логические выводы. Цитата отсылает нас не просто к сочинению, автору, стилю, жанру – она заставляет вспомнить хранимые с их помощью эмоционально-образные блоки. Соответственно, цитата обладает многоуровневой семантикой, как бы развертывается в глубину, то есть побуждает вспомнить кроме самого

звучания еще и многомерное «поле смыслов», скрытое за ним.

Применительно к музыкальным цитатам в медиатексте можно говорить о следующих взаимообусловленных установках: 1) семантическая конкретность цитаты, закрепленность за ней определенного смысла и ассоциативного ряда, вследствие чего цитата может «растворяться» в полифонической структуре медиатекста, закрепляя, а иногда иллюстрируя прямой смысл видеоряда и вербально-сюжетного ряда, или вступать с ними в диалог, контрастируя с рядами текста и создавая контрапункт смыслов; 2) популярность и общеизвестность цитируемого материала, его узнаваемость и существование в коллективном сознании слушателей/зрителей.

Среди приоритетных музыкальных тем отметим: напев *Dies Irae* (режиссеры С. Кубрик, Г. Ноэ, Б. Уайлдер); Л. В. Бетховен, 5 симфония, мотив «Судьбы» (Ж. Л. Годар, Л. Гайдай, С. Кубрик); Л. В. Бетховен, 9 симфония, ода «К радости» (С. Кубрик, А. Тарковский); К. В. Глюк, «Орфей», мелодия (Ж. Кокто, Н. Михалков, В. Басов); Ф. Шопен, Прелюдия ми минор (Ф. Озон, А. Биркин, М. Швейцер); Ф. Мендельсон, «Сон в летнюю ночь», Свадебный марш (реж. А. Вайда, А. Зельдович, В. Бортко, Л. Гайдай); Г. Малер, 5 симфония, *Adagietto* (Л. Висконти, С. Соловьев, И. Авербах); Н. Римский-Корсаков, «Шехеразада» (П. Альмадовар, С. Кубрик, Л. Гайдай); Г. Доницетти, «Любовный напиток», ария Неморино (Н. Михалков, Г. Бардине); Е. Петербургский, танго «Утомленное солнце» (К. Кесьлевский, Н. Михалков, Ю. Норштейн) и др. По мнению А. Шнитке, «гуляющая по множеству картин музыка... выражает, прежде всего, недостаток инициативы. Классику используют, беря у нее займы спектр ассоциаций» [8, 115]. Повидимому, здесь следует говорить не столько о «недостатке инициативы», сколько о качестве самого цитируемого материала. Узнаваемость, а также образная, эмоциональная или визуальная конкретность, обусловленная типовыми музыкальными формулами, лежащими в основе этих тем, предопределила их частое использование.

Примечательно, что одни и те же цитаты могут применяться в разных по жанру фильмах и в разных контекстах, провоцируя «игру смыслов» при взаимодействии с разным сюжетом и видеорядом. Майкл Найман в одном из интервью замечает: «Язык музыки полон знаков, отсылки в прошлое и будущее, к другим областям искусства... В каждом новом контексте музыкальная фраза будет функционировать несколько иначе. Иногда зритель благодаря ассоциациям начи-

нает видеть на экране то, что без музыкальных акцентов он бы не увидел» [5, 119].

Выделим функции, которые цитаты музыкальной классики могут выполнять в медиатексте:

1. Создание фона, не влияющего на содержание сцены. В таких случаях, как правило, цитата вводится внутрикадрово – «Дворянское гнездо» (СССР, Мосфильм, 1969, реж. А. Кончаловский, комп. В. Овчинников), фрагменты из произведений Ф. Листа, Ф. Шопена иллюстрируют сцены в парижском салоне.

2. Создание смыслового фона, влияющего на содержание сцены:

2.1. Формирование определенной эмоциональной атмосферы – «Подранки» (СССР, Мосфильм, 1976, реж. Н. Губенко), цитаты из произведений А. Вивальди, Б. Марчелло, А. Корелли.

2.2. Создание колорита эпохи – «Анна Каренина» (США, Warner Bros., Icon Entertainment International, 1996, реж. Б. Роуз), фрагменты музыки С. Рахманинова, П. Чайковского.

2.3. Средство пародирования или подчеркивания комизма ситуации – «Пес-Барбос и необычный кросс» (СССР, Мосфильм, 1961, реж. Л. Гайдай, комп. Н. Богословский), мотив судьбы из Симфонии № 5 Л. В. Бетховена.

3. Средство характеристики персонажа – «Сибирский цирюльник» (Россия, Тритэ, 1998, реж. Никита Михалков, комп. Э. Артемьев), В. А. Моцарт, ария Фигаро из оперы «Свадьба Фигаро» как начальная характеристика образа Андрея.

4. Выполнение функции лейтмотива в драматургии фильма – «Несколько дней из жизни Обломова» (СССР, Мосфильм, 1979, реж. Н. Михалков, комп. Э. Артемьев), фрагмент арии Нормы из оперы Беллини «Норма» как лейтмотив Ольги.

5. Выражение драматургической идеи фильма – «Объяснение в любви» (СССР, Ленфильм, 1977, реж. И. Авербах), Г. Малер. Adagietto из 5 симфонии.

В творчестве некоторых режиссеров отечественного и зарубежного (в том числе анимационного) кинематографа, а следовательно, и композиторов, работающих с ними, цитаты классической музыки вводятся не как случайный элемент текста, а как целенаправленный прием, создающий определенную стилистическую модель, своеобразный знак стиля. К их числу можно отнести С. Кубрика («Космическая одиссея, 2001», «Заводной апельсин», «Барри Линдон», «Сияние»), Н. Михалкова («Утомленные солнцем», «Несколько дней из жизни Обломова», «Сибирский цирюльник»), А. Тарковского («Солярис», «Сталкер», «Зеркало», «Носталь-

гия», «Жертвоприношение»), А. Сокурова («Одинокий голос человека», «Круг второй», «Камень», «Тихие страницы», «Мать и сын», «Молох», «Отец и сын»), В. Хотиненко («Макаров», «Мусульманин», «По ту сторону волков»), С. Урсуляк («Долгое прощание», «Жизнь и судьба») и др. Причем по отношению к некоторым авторам можно говорить о наличии творческих тандемов «кинокомпозитор – кинорежиссер». Это Н. Михалков – Э. Артемьев; А. Тарковский – Э. Артемьев; А. Сокуров – А. Сигле; В. Хотиненко – А. Пантыкин, А. Учитель – Л. Десятников.

В перечисленных творческих тандемах намечается тенденция к выражению ключевой идеи фильма через музыкальную цитату и, как следствие, – использованию этой цитаты как интонационного источника авторских тем. Так, например, неоднократно обращаются к этому приему Н. Михалков и Э. Артемьев в фильмах «Утомленные солнцем» (цитата танго Е. Петербургского), «Сибирский цирюльник» (тема из Концерта В. А. Моцарта для фортепиано с оркестром Ля мажор), «Несколько дней из жизни Обломова» (В. Беллини, ария Нормы из оперы «Норма»). На основе цитатного материала образуется стройная система лейтмотивов. Всё это позволяет предположить, что в киномузыке Артемьева используются принципы классической оперной драматургии. Значимость музыкальной цитаты в данных фильмах определяется не только в плане структурирования музыкальной композиции, но и на уровне концепции фильма, то есть можно говорить о *выражении драматургической идеи фильма через цитату*.

Своеобразный подход к использованию музыкальных цитат воплощен в фильме «Мания Жизели» (Ленфильм, 1995, реж. А. Учитель, комп. Л. Десятников). Это фильм-биография с чертами психологической мелодрамы. В основу сценария положена реальная история жизни великой романтической балерины Ольги Спесивцевой, признанной лучшей Жизелью в мире. Сюжет фильма построен на параллелях жизни Ольги и главной героини балета Адольфа Адана «Жизель». Это была лучшая роль Спесивцевой, и сумасшествие Жизели по сюжету балета переключается с биографией балерины, которая долгие годы провела в сумасшедшем доме. Отсюда и название фильма. Параллели с балетом позволили композитору Леониду Десятникову использовать две цитаты из балета «Жизель» как основу для утонченной звуковой композиции фильма. Это тема Adagio и тема одной из вариаций. При образном и языковом контрасте темы имеют общую начальную интонацию – опевание третьей ступени. В Adagio за счет медленного темпа, нисходящего секвентного разви-

тия и свободного интонирования пунктирного ритма тема имеет лирико-романтический характер. В быстрых вариациях тема приобретает скерцозный характер. Композитор не дает точных цитат, использует аллюзии.

Обе темы, как и весь музыкальный тематизм фильма, связаны с характеристикой Ольги и как балерины, и как трагической личности. Поэтому логика композиторской работы с цитатами направлена на постепенную их деформацию, разрушение, в соответствии с изменениями в сознании Ольги, постепенно теряющей рассудок. Каковы приемы трансформации тем? Это интонационная деструкция за счет ладотональных сдвигов (цепь мелодических модуляций внутри тем), сонорных эффектов, в том числе и шумовых (например, загадочное звучание колокольчиков, как навязчивой идеи Ольги, связанной с манией преследования и галлюцинациями), полифонического приема наложения двух тем. Отдельно необходимо отметить приемы тембрового развития, в которых есть тенденция к лейттембровости (соло скрипки, кларнета, флейты как отображение одиночества Ольги) и параллели с музыкой, сопровождающей балетный класс. Отсюда обилие соло фортепиано.

Л. Десятников обращается с цитатами, как со своими темами, то есть подвергает их свободной обработке. Музыка в этом фильме дана крупными блоками и, как правило, становится средством объединения контрастных сцен визуально-сюжетного ряда.

Частое обращение к цитатам как источнику музыкального тематизма в медийных композициях заложено уже в истории кинематографа

– в традиции озвучивания немых фильмов заимствованным, то есть цитатным материалом. Однако явление это имеет не только исторические, но и более глубинные семантические корни и объясняется повышенной ассоциативной памятью цитатного материала, что позволяет ему активизировать и поддерживать подтекстовые функции музыки в полифонической структуре медиатекста. Иными словами, цитаты классической музыки в медиатексте привносят, добавляют, расставляют смысловые акценты в визуально-сюжетный ряд текста. Показательно в этом смысле высказывание Г. Рождественского: «Я считаю использование „неоригинальной“ музыки в кино вполне естественным и полезным. Музыка эпох совершенно не обязательно должна корректироваться с сюжетикой фильма. Контрапунктическое ее использование может быть чрезвычайно плодотворным. Но режиссер должен отдавать себе отчет в том, почему он избрал именно эту, а не другую тему, и что зритель, услышав с экрана знакомую мелодию, решает, не сделан ли здесь акцент, не заложен ли глубокий смысл. А этого смысла ведь может и не быть. Классика – это как урановая руда: может быть полезной, а может и принести огромный вред» [6, 210].

Итак: цитата как основа тематизма (лейттематизма); цитата с точки зрения ее функций в тексте; цитата как композиционный и драматургический прием; цитата как фактор стиля создателей медиатекста; цитата как ключ к пониманию образа. Предложенные ракурсы изучения межтекстовых взаимодействий могут стать важным направлением в методологии анализа музыки в структуре медиатекста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М.: Советский композитор, 1975.
2. Данузер Г. Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом // Музыкальная академия. – 1994. – №1. – С. 140–151.
3. Канчели Г. О Малере // Музыкальная академия. – 1994. – №1. – С. 157–160.
4. Манино Ф. Музыка и зрелище: работа с Лукино Висконти // Киноведческие записки. – 1994. – № 21. – С. 179–188.
5. Найман М. Музыка – она с другой планеты (беседовал Л. Сайдер) // Искусство кино. – 2002. – № 1. – С. 113–119.
6. Рождественский Г. Пускай музыка классиков будет считаться оригинальной // Киноведческие записки. – 1994. – № 21. – С. 209–214.
7. Фишер К. Adagietto Густава Малера и фильм Лукино Висконти «Смерть в Венеции» // Музыкальная академия. – 1996. – № 1. – С. 194–197.
8. Шнитке А. Не надо заботиться о чистоте средств // Киноведческие записки. – 1994. – № 21. – С. 104–116.