

## МУЗЫКА ИГОРЯ КОРНЕЛЮКА В ЖАНРЕ ЭКРАНИЗАЦИИ

T. Shak, Y. Tsitsishvili

### MUSIC BY I. KORNELYUK IN THE GENRE OF THE SCREEN ADAPTATION

В статье рассматриваются особенности музыки композитора И. Корнелюка в жанре экранизации. В ходе анализа звуковой партитуры кинопроизведений по романам Ф. Достоевского и М. Булгакова выявляются различные принципы реализации драматургического процесса.

*Ключевые слова:* кинокомпозитор, лейттематизм, музыка кино, музыкальная драматургия, принцип монотематизма, экранизация.

The article examines the features of music by I. Kornelyuk in genre of screen adaptation. In the train of the analysis of sound score to serial films on novels by F. Dostoevsky and M. Bulgakov various principles of realization for the dramaturgical process are identified.

*Key words:* film composer, leit-thematism, film music, dramaturgy of music, monothematism principle, screen adaptation.

Сравнивая экранизации двух грандиозных романов русской литературы – «Идиот» Федора Достоевского и «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова, – нужно отметить не только мастерство и смелость режиссера Владимира Бортко, но и заслугу композитора Игоря Корнелюка, звуковые решения партитуры которого во многом способствовали воплощению философской глубины и сложной полифонической структуры этих романов.

Целью данной статьи является рассмотрение особенностей киномузыки И. Корнелюка как составляющей драматургического процесса в жанре экранизации романов Ф. Достоевского и М. Булгакова.

Центральная идея романа Достоевского «Идиот» – «изобразить вполне прекрасного человека» [2, 251] – во многом предопределила музыкальную драматургию одноименного многосерийного художественного фильма (Россия, 2003, режиссер В. Бортко, композитор И. Корнелюк). Главенство центрального персонажа – князя Мышкина, сквозь призму восприятия которого разворачивается сложная фабула романа, – привело в экранизации к главенству одной музыкальной темы. На ее интонационной основе композитором создаются производные тематические варианты, организованные в систему по принципу монотематизма и музыкальной монодраматургии.

Термин «одноэлементная драматургия (монодраматургия)», как известно, был предложен В. Бобровским [1, 61]. Используя этот термин применительно к музыке в медиатексте, подчеркнем, что монодраматургия основывается

на одной, так называемой «драматургической» теме – ключевой, главной в звуковой композиции, через которую музыкальными средствами выражается идея фильма.

Так, весь музыкальный материал, звучащий в экранизации романа «Идиот» режиссера В. Бортко, вытекает из темы, которую условно можно назвать *темой судьбы*, – она впервые появляется в титрах к первой серии. Перед ее началом слышна мерная пульсация литавр, которая первоначально воспринимается как вступление, настраивающее на определенный характер музыки, но по мере развития сюжета становится понятно, что литавры играют роль своего рода лейттемы рока, предзнаменования (огромная роль им отведена в 4 и 10 сериях фильма – завязке и развязке соответственно). Основная тема лирико-драматического плана соткана из повторяющихся нисходящих секундовых интонаций, ламентозный характер которых подчеркнут гармонией: цепью непритомленных задержаний к тонике и субдоминанте, отклонением в субдоминанту (1–4 такты).

На протяжении всех 10 серий *тема судьбы*, звучащая в титрах, погружает зрителя в атмосферу Петербурга XIX века, Петербурга Достоевского. Таким образом, музыка имеет глубокий смысловой подтекст, ведь на экране еще не разворачивается действие, но зритель уже находится в определенном эмоциональном состоянии. Умелое использование музыкально-выразительного потенциала основной темы, применяемого в зависимости от контекста и авторского замысла, – это мощный инструмент воздействия. С помощью *темы судьбы*

сосредоточивается внимание зрителя на той или иной фразе, которая должна быть вычленена из общего контекста, поскольку имеет особое значение в драматургии произведения. Так, например, происходит в 1 серии (00:05:09) на словах Тощкого: «...Вы видите перед собой человека, который в свое время слишком увлекся страстью». Зазвучавшая впервые после титров основная тема не случайно перетекает в следующую сцену – характеристику душевных терзаний Настасьи Филипповны. Еще один пример подобной концентрации внимания зрителя при помощи музыки – это момент первой встречи Настасьи Филипповны и князя Мышкина во 2 серии. *Тема судьбы* начинает звучать на словах «Я как будто Вас где-то видела...», подчеркивая тем самым зарождение, завязку любовной линии романа.

Возможна и концентрация внимания зрителя на том или ином предмете, например, ноже в 4 серии: звучание литавр (лейттемпор рока) и 4 тактов основной темы в момент, когда Мышкин видит на столе садовый нож, которым после и будет убита Настасья Филипповна (00:30:53).

Равным образом *тема судьбы* «озвучивает» бессловесные монологи героев – Мышкин стоит под окнами квартиры Настасьи Филипповны в 3 серии (00:50:28), при этом музыка передает тоску, глубокие переживания князя.

*Тема судьбы* выступает и как предвестник событий, которые произойдут в дальнейшем. Неоднократное проведение одного и того же элемента *темы судьбы* создает определенное психологическое состояние – ощущение «замкнутого круга», неизбежности. К примеру, на протяжении диалога Мышкина и Рогожина в 4 серии (00:34:59) первый элемент темы проводится дважды; когда Мышкин читает письма Настасьи Филипповны к Аглае в 8 серии (00:02:12), тема представлена только первым элементом, звучат восходящие секвенции, построенные на нем, одна и та же фраза повторяется три раза.

*Тема судьбы* дается в развитии, следуя за изменением сюжета и психологического состояния действующих лиц. В заключительных титрах 1 серии (00:59:28) тема проводится с изменением. Благодаря отсутствию партии литавр и более медленному темпу, с одной стороны, создается ощущение прозрачности звучания, с другой, – характер музыки становится несколько затаенным. *Тема судьбы* в заключительных титрах подводит итог, предвещая развитие и обострение дальнейшего действия.

Еще одним приемом развития темы судьбы можно назвать варьирование ее интонаций. В момент первой встречи Рогожина и Мышкина

в поезде, когда князь впервые слышит о Настасье Филипповне, рассказ Парфена сопровождается музыкой, сотканная из секундовых интонаций темы судьбы: три восходящие секвенции первого элемента темы суммируются, а потом последовательно «спускаются вниз» (1 серия, 00:18:17). Музыка создает звуковое оформление рассказа Рогожина, придает ему лирический тон с оттенком трагедийности.

*Тема судьбы* становится определяющей для фильма в целом, его эмоционального тона, в ней заключены суть концепции и стержень сюжета. Это квинтэссенция, зерно всего последующего, поскольку на вычлениении отдельных элементов *темы судьбы* и их жанровой трансформации строятся дальнейшие музыкальные события фильма.

Весь музыкальный материал фильма можно разделить на две группы: 1) *тема судьбы* и ее вариационное развитие; 2) ряд производных от нее тем (*Мышкина, встречи, надежды, наваждения*), основанных на вариантных преобразованиях ключевых интонаций, но при этом обладающих относительной самостоятельностью. Рассмотрим указанный тематизм несколько подробнее.

*Тема Мышкина*, появляющаяся впервые в 1 серии (00:12:54), – это, по сути, вторая часть основной темы, преобразованная в некое подобие хорала: длинные задержанные ноты у струнных, септовые и секундовые интонации, полифонический склад, строгость, стройность изложения. Привлечение таких музыкально-выразительных средств позволяет провести параллель с музыкой И. С. Баха, образ князя Мышкина трактуется как глубокий, сложный, многогранный, трагический.

*Тема встречи* и *тема надежды* – две полярные темы, связанные с любовными линиями романа (князь Мышкин – Настасья Филипповна, князь Мышкин – Аглая Епанчина). Они также вырастают из темы судьбы. Настасья Филипповна приходит в дом Иволгиных, где и происходит ее первая встреча с Мышкиным. Резко врывается глissандо струнных к III ступени мажора, что дает ощущение внезапно ворвавшегося луча света; музыка, сотканная из секундовых интонаций основной темы, перетекает, трансформируется в уже знакомый характер звучания (2 серия, 00:30:10). Все это производит сначала эффект неожиданности, ассоциируется с удивлением, трепетным ожиданием, а затем, в момент возвращения к *теме судьбы*, – с обреченностью. Подобным образом происходит и развитие *темы надежды*. Она начинается восходящим одноголосным ходом виолончели на piano. Постепенно добавляются

другие струнные, далее духовые, тема звучит пронзительно, очень страстно. Преобладают восходящие квинтовые, секстовые интонации, переключки голосов, секвенционное развитие, опять же переходящее в основную тему (6 серия, 00:32:42). Трепет, надежда, смешанное чувство радости и грусти, – вот ассоциации, которые рождает эта тема.

Намеренным искажением *темы судьбы* достигается эффект нарастающего смятения, страха в 4 серии (*тема наваждения*): вводятся новые элементы, звучит одноголосная реплика виолончели в низком регистре, которая перерастает в основную тему в искаженном, даже пугающем виде. Отрывистый пунктирный ритм у труб (расширяется состав оркестра, до этого момента в фильме использовались только струнные), резкое звучание tutti, интонирующего отдельные фразы, устремленность к кульминации (00:42:52) – все это создает эффект психологической надломленности, усиливает эмоциональный накал повествования.

Анализ экранизации романа «Идиот» позволяет предположить, что раскрытие идейного замысла неразрывно связано с применением музыкально-выразительных средств, т. е. с работой режиссера и композитора в тесном сотрудничестве. Тонкий вкус и глубина таланта Игоря Корнелюка позволили создать удивительно многогранную, овеянную искренностью и трагическим лиризмом драматургическую тему, на основе которой создаются производные тематические варианты.

Иной подход к работе с музыкальным материалом используют режиссер В. Бортко и композитор И. Корнелюк в экранизации романа «Мастер и Маргарита» (Россия, 2005).

Разветвленная сюжетная фабула романа М. Булгакова потребовала развития в фильме, а следовательно, и в его музыкальной составляющей, трех тесно взаимосвязанных и переплетающихся образно-драматургических линий:

1. Философской – Иешуа, Понтий Пилат, Мастер.

2. Лирической – Мастер и Маргарита.

3. Инфернальной – Воланд и его свита.

Каждая из линий представлена следующими лейттемами:

Тематизм указанных сфер пребывает во взаимодействии, при этом ключевой музыкальной темой и интонационным источником последующих тематических образований служит тема фути, с которой начинается увертюра к каждой серии фильма. Это сдержанно-сосредоточенная тема в стиле церковной хоровой музыки, скорее католической, нежели православной традиции. В основе мотива – нисходящее поступенное движение в миноре от III к I ступени с последующей восходящей секвенцией на основе того же мотива, но данного в обращении. Развиваясь имитационно (как экспозиция фути), тема проходит у различных групп хора, расширяя диапазон и завоевывая акустическое пространство, создавая впечатление нарастающей экспрессии, неотвратимости. Эта тема станет *лейтмотивной характеристикой Иешуа*.

*Лейттема Понтия Пилата* образована из двух элементов – ускоряющегося назойливого повторения одного тона (III ступень минора) с последующим опеванием-группетто и остановкой на доминанте, что ассоциируется с переживаемым состоянием безысходности и наваждения, с концентрацией, до стука в висках, на одной навязчивой мысли.

*Лейттема Мастера* производна от темы Иешуа. Мелодия, звучащая в медленном темпе в миноре, построена на скрытом двухголосии, верхний голос которого в завуалированном виде излагает основной мотив «хоровой» темы увертюры (поступенное движение от I к III ступени). Смещение акцента за счет синкопы с паузой вместо сильной доли привносит в тему черты внутреннего конфликта, неразрешенности.

Таким образом, темы, представляющие философскую линию, обнаруживают интонационное родство – на основе опоры или обыгрывания III ступени минора (посредством опевания либо поступенного движения) и секвенционного развития.

Связующим звеном между философской, лирической и инфернальными сферами служит *лейттема загадки*. Она появляется в напряженные моменты действия, пронизывая весь фильм. Тема проходит в разных тембровых, темповых и динамических вариантах, звуча то насмешкой, то предостережением, то

Философская	Лирическая	Инфернальная
<p>Лейттемы</p> <p>1. «Иешуа»</p> <p>2. «Понтия Пилата»</p> <p>3. «Мастера»</p>	<p>Лейттемы</p> <p>1. «Любви Мастера и Маргариты»</p> <p>2. «Маргариты»</p>	<p>Лейттемы</p> <p>1. «Загадки»</p> <p>2. «Воланда»</p> <p>3. «Бесовщины»</p>
<p>Лейттемы: 1. «Маргариты-ведьмы»</p> <p>2. «Волшебства»</p>		

открытым вызовом. Так, различия в смысловой трактовке этой темы мы можем видеть уже в первой сцене (на Патриарших прудах), где внезапно появившийся Воланд в беседе с Берлиозом и Бездомным предрекает скорую смерть Берлиоза: «Аннушка уже пролила масло!». Здесь в основе темы – тот же поступенно-трехзвучный мотив с опорой на III ступень минора и характерным (как удары хлыста) ритмом.

*Лейттемы Воланда* и его свиты представлены двумя тематическими элементами, на которые накладывается повторяющийся мотив из *лейттемы загадки*. Первый – собственно мотив Воланда – основан на монотонном повторении одного звука в низком регистре (сходный прием с *лейттемой Понтия Пилата*), что роднит названный мотив с жанром хорала. В качестве тембрового решения композитор избирает мужской хор; это усугубляет ощущение неотвратимости, рока, inferнальности. Второй элемент – нисходящее хроматическое движение. Вместе они образуют *лейттему бесовщины*, жанровая трансформация которой (вальс) произойдет в кульминационной сцене бала у Сатаны.

Лирическая линия представлена двумя взаимосвязанными темами: *любви* и *Маргариты*. Очевидна производность эмоционально сдержанной *лейттемы любви* от предыдущих тем (*Мастера*, *Иешуа*, *загадки*) благодаря опоре на терцовый тон (его обыгрыванию) и фригийский оборот в гармонии. А тревожное повторение малосекундовой интонации в печально-лирической *теме Маргариты* роднит ее с *лейттемой загадки*.

Образ Маргариты, в отличие от Мастера, обрисован комплексом тематических образований. Это не случайно и связано с теми изменениями, которые происходят в Маргарите, – от преданно-влюбленной женщины до ведьмы, королевы на балу у Сатаны, а затем вновь прежней Маргариты.

Тематический комплекс *Маргариты-ведьмы* образно связан с драматургической линией Воланда и его свиты, интонационно же опирается на *лейттемы Мастера* и *загадки*. *Лейттема волшебства* включает начальную интонацию темы увертюры (поступенный ход III–I в миноре). Наряду с интонационным родством, заметны образные различия этих тем, обусловленные сменой темпа, метроритма (триоли) и характерностью гармонии: например, оборотов одноименного (T – d) и параллельного (t – VI<sub>moll</sub>) мажоро-минора.

Подводя итог, отметим, что музыка, написанная И. Корнелюком, показывает его талант композитора-мелодиста и музыкального дра-

матурга. Три сюжетно-драматургические линии романа нашли отражение в сложной лейтмотивной системе, формирующейся на основе одной интонационной ячейки – через интонационное родство тем – в музыкальной композиции. Появившись в увертюре и закрепившись за образом Иешуа, инициальный мотив (обыгрывание III ступени минора при помощи поступенного движения или опевания) проникает в лейттемы *Мастера*, *Понтия Пилата*, *загадки*, *любви*, *Маргариты*, а интонационное смыкание контрастных образных сфер – лирической и inferнальной – происходит через комплекс тем *Маргариты-ведьмы*.

Необходимо подчеркнуть, что указанные лейттемы не всегда строго закреплены за конкретными героями. Они встречаются и в сценах с другими персонажами, создавая смысловые арки между разными драматургическими линиями. Так, например, в сцене появления Мастера в палате Бездомного звучит феерический вальс, который станет музыкальной основой для кульминации линии Воланда (сцена бала). В сценах, когда Понтий Пилат видит сон или приказывает убить Иуду, появляется тема *Мастера*. В эпизоде с Бездомным на Патриарших прудах тема Мастера переходит в тему Иешуа. Когда Бездомный узнает о смерти Мастера, звучит *тема Маргариты*. Сюжетные линии настолько переплетены в романе, что их нельзя рассматривать в отдельности. Они взаимосвязаны между собой, дополняют и протекают друг из друга, как и музыкальный тематизм фильма.

Кроме системы лейттем, основанных на принципе монотематизма, в музыке фильма есть и другие сквозные элементы, главные из которых – тембровая драматургия (например, хор как лейттебр Иешуа, флейта как лейттебр Маргариты) и характеристика через жанр. Сквозным жанром можно считать вальс. Это трансформированная *тема бесовщины*, появляющаяся и в сцене с Мастером, и на балу Воланда, и в сцене превращения Маргариты в ведьму, а также цитата вальса И. Штрауса (сцена в варьете).

Итак, музыкальная составляющая данной экранизации, действуя в ансамбле компонентов медиатекста, выражает драматургическую концепцию фильма через лейтмотивную систему, организованную на основе принципа монотематизма. Общий конструктивный элемент, выраженный типовой мелодической интонацией, объединяет лейттемы, репрезентирующие разные образно-драматургические линии, в соответствии с раскрытием идейного замысла экранизации.

Как известно, одна из главных проблем экранизации – это создание кинопроизведения, верного духу литературного первоисточника, а также адаптация выразительных средств одного вида искусства (литературы) к другому (кинематограф). Сложность работы кинокомпозитора в жанре экранизации заключается в одновременном влиянии двух факторов: необходимости учитывать специфику литературного первоисточника – с одной стороны, и режиссерского замысла – с другой.

На примере рассмотренных экранизаций, музыка для которых написана И. Корнелюком, можно наблюдать, как композитор применяет принципиально различные подходы к реализации драматургического процесса в произведениях Ф. Достоевского и М. Булгакова. Так, в «Идиоте» специфика прозы Достоевского приводит к главенству одной драматургической

музыкальной темы, на интонационной основе которой создаются производные тематические варианты, организованные в систему по принципу монотематизма и музыкальной монодраматургии. В «Мастере и Маргарите» по Булгакову три сюжетно-драматургические линии романа находят отражение в сложной лейтмотивной системе, выстроенной через интонационное родство тем.

В заключение приведем цитату Николая Каретникова, который определил роль кинокомпозитора в творческом процессе следующим образом: «Композитор, работающий в кино, должен уметь перевоплощаться, стараться остро и тонко чувствовать природу и специфику режиссерского замысла. Итогом такой работы должно быть целостное произведение» [3, 131]. Работы И. Корнелюка в кино подтверждают эту мысль.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы: исследование. – М.: Музыка, 1978.
2. Достоевский Ф. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1972. – Т. 28. – Ч. 2.
3. Каретников Н. По принципу береговой линии // Киноведческие записки. – 1994. – № 21. – С. 127–133.