

С. С. Севастьянова

## Кульминация в произведениях экранного музыкального театра

**Аннотация:** развитие новых технологий привело к образованию в искусстве XX в. нового художественного феномена, который можно обозначить как экранный музыкальный театр. Рассматриваемые особенности воплощения кульминации в различных жанрах (фильм-опера, мультипликационные опера, мюзикл, концерт и др.) позволяют указать на широкую практику ее появления в точке золотого сечения. Однако помимо случаев параллельной кульминации имеют место и примеры расхождения аудиальной и визуальной кульминаций. Возможности аудиовизуального контрапункта, техника комбинированных съемок, разнообразие монтажных ритмов во многом преобразует перенесенные на экран сценические произведения музыкального театра. Кульминация в масштабном произведении не может быть сведена к «точке», одиночной мелодической вершине, яркому, но единственному аккорду-кадру. Она должна представлять собой зону, в которой наиболее интенсивно переплетаются и тесно взаимодействуют смысловые акценты, динамичное действие и выразительные средства.

**Ключевые слова:** искусствоведение, экранный музыкальный театр, точка золотого сечения, аудиовизуальный контрапункт, параллельная кульминация, расхождение кульминаций, синтетическое искусство, визуальный план, аудиальный ряд, мультипликационный видеоклип.

На протяжении XX в. музыкальный театр развивался в трех руслах: он сохранил сценическое воплощение, произведения музыкального театра стали транслироваться по радио и записываться в виде различных фонограмм. Развитие кино, телевидения и видео сделало возможным появление экранного музыкального театра. Будучи новым явлением, он еще мало изучен искусствознанием. Из ряда работ, посвященных близким проблемам, выделяются публикации Е. Бокшицкой, З. Лиссы, Ф. Мусаевой, Е. Ногайбаевой-Брайтмэн, Е. Петрушанской, Э. Фрид, Т. Шак и ряда других авторов<sup>1</sup>. Однако в центре внимания чаще всего оказываются либо социально-культурологические процессы (Е. Петрушанская), либо ограниченный круг жанров (Ф. Мусаева, Е. Ногайбаева-Брайтмэн). Более широкий подход можно встретить в исследованиях по проблемам использования музыки в произведениях кинематографа (З. Лисса, Э. Фрид, Т. Шак), но в этом случае образцы собственно экранного музыкального театра часто теряются в потоке художественных музыкальных фильмов. Таким образом, научная актуальность обобщающих разработок по

проблемам экранного музыкального театра, суммирующих накопленные учеными теоретические идеи и практические наблюдения, в том числе в сфере процессов синтетических искусств и обновления жанров, оказывается очевидной.

Термин «экранный музыкальный театр» достаточно условен. Вполне очевидно, что современная эпоха характеризуется поиском скрытой театральности, которая зачастую представляется весьма широко. Так, например, французский искусствовед П. Пави театральным называет экспрессивное визуальное пространство. Кроме того, театральность формулируется им как специфическая форма искусственного представления, осмысливаемая как результат аффектированной манеры актерской игры<sup>2</sup>.

В переводе с греческого «театр» обозначал зрелище. Сегодня театр, объединяющий искусство драматургии, актерское мастерство, режиссуру, талант композитора, художника-декоратора и многое другое, вплотную приближается к кинематографу, оперирующему теми же составными компонентами. Даже такой своеобразный экранный жанр, как мультипликация, имеет аналогии в театре масок, а более всего — в различных формах театра кукол.

Экранный музыкальный театр как система возникает на пересечении театра, музыки и кинематографа. При всей гибкости и подвижности его компонентов неизменным остается присутствие выразительного и функционально значимого музыкального текста. Следовательно, несмотря на различие главных элементов (актер — в театре, режиссер — в кинематографе, музыка — в музыкальном театре), произведения экранного музыкального театра

<sup>1</sup> Бокшицкая Е. Музыковедческий фильм как средство эстетического воспитания // Эстетические очерки: Избранное. М.: Музыка, 1980; Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970; Мусаева Ф. Телеопера: проблемы жанра // Сов. музыка. 1980. № 1; Её же. Эстетико-теоретические проблемы советской телеоперы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1984; Ногайбаева-Брайтмэн Е. Опера на экране. Принципы воплощения: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 1998; Петрушанская Е. О проблемах оперы на телевидении // Музыкальный театр: события, проблемы. М.: Музыка, 1990; Фрид Э. Музыка в советском кино. Л.: Музыка, 1967; Шак Т. Музыка в структуре медиатекста. Краснодар: Краснодарск. гос. ун-т культуры и искусств, 2010.

<sup>2</sup> Пави П. Словарь театра / Пер. с франц.; под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991.

сводимы вместе как музыкально наполненное кинематографическое зрелище, обладающее перспективным сценическим потенциалом. Формируясь в недрах сценического музыкального театра, означенный феномен выходит за его пределы, мигрирует в кинематографическое пространство и обретает там новую сущность. Экранный музыкальный театр представлен значительным кругом произведений сценического музыкального театра, перенесенных на экран в виде транслируемых спектаклей или фильмов-экранизаций, а также специально создаваемыми кинематографическими произведениями (это музыкальные кино-, теле- и мультипликационные фильмы, видеоклипы).

Понятие кульминации как самого яркого момента в художественном произведении фигурирует в самых разных областях искусствознания. Вопрос о кульминации затрагивается в исследованиях Л. Мазеля, В. Цуккермана, Б. Ярустовского, Н. Васютинского и ряда других ученых. В учении Л. Мазеля о мелодии были выделены такие особые типы кульминаций, как «вершина-источник» и «вершина-горизонт». Совместно с В. Цуккерманом им проанализированы типичные случаи кульминаций в границах минимальной музыкальной формы<sup>3</sup>. Поскольку экранный музыкальный театр соединяет специфические музыкальные, литературные, театральные и кинематографические закономерности, следует определиться в представлении о кульминации в этой сфере.

Л. Мазель, имея в виду музыкальный текст, объясняет в нем кульминацию как «высшую точку, вершину, момент наивысшего напряжения в целом музыкальном произведении или какой-либо относительно завершенной его части»<sup>4</sup>. Более широко ставит проблему кульминации Л. Казанцева, обозначающая последнюю как «наиболее важную с содержательно-смысловой точки зрения фазу драматургического процесса, подчиняющую себе остальные фазы»<sup>5</sup>. Обращаясь уже непосредственно к музыкальному театральному произведению, Б. Ярустовский замечает, что «кульминация всегда представляет собой наиболее острое столкновение сил, резкий перелом в ходе действия и часто момент наибольшего потрясения героя»<sup>6</sup>. На наш взгляд, это определение кульминации более всего соответствует природе сценических явлений, в том числе и произведений экранного музыкального

театра. Кульминации в музыкальном театре рассматриваются Б. Ярустовским в виде значительных масштабных сцен (свадьбы, массовые торжества, поединки). По мнению Н. Васютинского, кульминация в наиболее совершенных памятниках искусства располагалась в точке золотого сечения<sup>7</sup>. Как же в действительности происходит кульминирование в произведениях экранного музыкального театра?

Чаще всего экранный музыкальный театр ориентирован на продолжительное зрелище. Именно поэтому кульминация в масштабном произведении не может быть сведена к «точке», одиночной мелодической вершине, яркому, но единственному аккорду-кадру. Она должна представлять собой зону, в которой наиболее интенсивно переплетаются и тесно взаимодействуют смысловые акценты, динамичное действие и выразительные средства. Поэтому, обращаясь в дальнейшем к примерам кульминаций в экранном музыкальном театре, следует иметь в виду, что речь фактически будет идти о кульминационной зоне<sup>8</sup>.

Экранный музыкальный театр как синтетическое искусство демонстрирует случаи параллелизма и расхождения кульминаций, возникающих в его «недрах» в результате взаимодействия либретто, музыки и изображения. Зачастую в кульминационной зоне визуальный план наполняется новым рядом выразительных эффектов из средств кинематографа, оттесняя тем самым аудиальный ряд.

Параллельная кульминация — наиболее распространенная модель кульминации экранных произведений музыкального театра. Она проявляется во всех жанрах без исключения. В параллельной модели кульминации практикуется совпадение кульминационной зоны в либретто, музыкальном содержании и его визуальном воплощении.

Ярким примером такой кульминации может служить развернутая сцена из мультипликационного мюзикла «Покахонтас» (режиссеры М. Гэбриэл, Э. Гулльберг). С точки зрения театрального произведения, это действительно типичный момент наивысшего напряжения в содержании. Кульминационная зона объединяет несколько эпизодов (подготовку индейцев в битве с чужеземцами, призыв губернатора к сражению и выступление английских моряков, порыв Покахонтас остановить смертную казнь капитана Джона Смита). Все они сведены в единую линию посредством аудиовизуального контрапункта.

Чередование куплетов общей боевой песни, которую поют индейцы и англичане, визуально

<sup>3</sup> Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.

<sup>4</sup> Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1986. С. 96–97.

<sup>5</sup> Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: ИПЦ «Факел» ООО Астраханьгазпром, 2001. С. 208.

<sup>6</sup> Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. М.: Музгиз, 1953. С. 145.

<sup>7</sup> Васютинский Н. Золотая пропорция. М.: Молодая гвардия, 1990.

<sup>8</sup> Частично проблемы кульминации в произведениях экранного музыкального театра были обозначены в работе: Севастьянова С. Особенности воплощения кульминации в произведениях экранного музыкального театра // М. А. Эттингер: ученый и педагог: Сб. статей / Ред.-сост. Л. В. Саввина. Ростов н/Д.: Фолиант, 2004.

представлено сменой кадров, изображающих противников. Смысл текста либретто продолжают соответствующие ему музыкальные выразительные средства (чеканный маршевый ритм, энергичные ключевые интонации, аккордовая фактура), призванные отобразить воинскую решимость. Испытываемые индейцами и англичанами чувства совпадают, отсюда возникает их объединение в музыкальной характеристике. Визуальный план в этом фрагменте представляет собой как собственно смену кадров, так и комбинированные съемки, сочетающие изображения враждебных сил. Напряженность конфликта ярче всего показана музыкальным «вторжением» песни-защиты Покахонтас, часть которой также выполнена в технике комбинированных съемок, объединяющих изображения девушки и солдат.

В то время как музыка и литературный текст в основном обобщенно отражают ситуацию, визуальные средства в данной кульминации остры и зрелищны. Кинематографические эффекты в нашем примере многочисленны: монтаж, контраст изобразительных планов в сочетании с техникой комбинированных съемок. Они особенно сильно воздействуют.

В фильме-опере Ф. Дзефирелли «Травиата» в кульминационном эпизоде оскорбления Виолетты Альфредом режиссер обращается к эффекту комбинированных съемок, используя их исключительно в названной сцене. Повторяющиеся слова («Пусть в душе твоей царит покой, лишь со мной моя любовь умрет. Всегда, всегда тебя любить я буду!») в фильме сопровождают кадры, одновременно изображающие страдальческое лицо Виолетты и огромный зал с фигурами гостей (оператор показывает их подвижной камерой), словно плывущими перед ее заплаканными глазами. Реплики Альфреда также совмещены с общим планом, охватывающим гостей Флоры Жермона, Барона и Виолетту. В заключении II акта черный экран словно отображает провал в темноту упавшей в обморок героини. Зрительный ряд в этом фильме драматически и психологически более значителен, чем во многих сценических версиях.

Трансляции и видеозаписи музыкальных спектаклей, в большей степени ориентирующиеся на сценическое решение постановки, как правило, также усиливают экранное впечатление от кульминации средствами крупного плана, необычных ракурсов съемки и подвижного монтажного ритма. Заметим, что в ряде случаев сценические решения музыкальных спектаклей выглядят настолько мощно и убедительно по силе воздействия, что видеорежиссерам не приходится долго размышлять о том, как сохранить или усилить визуальный ряд. Именно такова кульминационная сцена в постановке французским

Театром Шатле мюзикла Р. Коччианте «Собор Парижской Богоматери» (видеоредактор Ж. Амадо). Совпадение кульминаций лирической и драматической линий, безусловно, имеет в этом спектакле важное значение. Однако визуальный план сцены, изображающей любовную встречу Эсмеральды и Феба, которая заканчивается покушением на жизнь капитана, действительно, выполнен мастерски: объятия на постели, высвечиваемой прожектором при общем затемнении сцены, прерывает появление гигантской темной фигуры (во всю высоту сцены) с ножом, нанесенным над жертвой. Слепящий и бьющий световой поток обрушивается на зрителя. Знаком крови «звучит» красная полоса на экране в конце рассматриваемой кульминации. Заключительное построение дуэта визуально решено в виде своеобразного мультиэкрана: на сцене прожекторами выделены пять сценических точек, изображающих: Феба и Эсмеральду – Квазимодо – Флер – Фролло – Гренгуара (эти сценические центры позже выводятся крупными планами). Воздействие кинематографических приемов в постановке этого мюзикла очень сильно. Видимо, поэтому видеорежиссер просто следует за очевидной экранной логикой, заложенной в спектакле, переключаясь на крупные планы в участках сцены, высвеченных прожектором, и снимая все сценическое пространство в мультиэкране.

Попробуем уточнить местоположение параллельной кульминации в синтетическом художественном целом. Параллельная кульминация в произведениях экранного музыкального театра чаще всего ориентирована на точку золотого сечения или же представляет собой кульминационную модель, которую можно было бы назвать «вершина-горизонт» (по аналогии с явлением, рассмотренным в музыке Л. Мазелем).

Большой ряд экранных произведений музыкального театра содержат кульминацию в точке золотого сечения<sup>9</sup>. Рассмотрим несколько примеров такой кульминации. Для этого проанализируем закономерности, которые просматриваются в мультипликационной опере «Севильский цирюльник» на музыку Дж. Россини (режиссер Н. Дабижа). Общая композиция выстраивается следующим образом: 1) увертюра (40 тактов музыки); 2) каватина Фигаро (79 тактов); 3) ария Бартоло «Клевета» (70 тактов); 4) финал I действия (225 тактов); 5) сцена Розины, Альмавивы, Фигаро и Базилио (29 тактов); 6) ансамбль Розины и Альмавивы (29 тактов);

<sup>9</sup> «Точка золотого сечения» — давнее научное понятие. О ней упоминают Пифагор, Платон, Евклид. Теория золотой пропорции стала основой учений Леонардо да Винчи, И. Кеплера. Точку золотого сечения (число «золотой пропорции» 0,618) принято рассчитывать по одному из рядов чисел, составленных Леонардо Пизанским (Фибоначчи).

7) финал II действия (40 тактов). Несмотря на значительные купюры, режиссер сохраняет большую часть основных сольных характеристик (Фигаро, Бартоло); развитие образов Розины, Альмавивы и Базилио осуществляется в ансамблях и финалах.

Рассчитаем далее местоположение точки золотого сечения в этой экранизации:  $7 \times 0,62 \approx 4$ . Этому номеру соответствует самое развернутое музыкальное построение в виде финала I действия. Кстати, он является кульминацией и в опере — как самая динамичная и насыщенная комическими элементами сцена. В мультипликационной опере продолжительность звучания финала I действия равна восьми минутам, что также отличает его от времени, отведенного для других музыкальных фрагментов: длительность звучания каватины Фигаро, арии Бартоло — по две минуты, по одной минуте приходится на оперную увертюру и на финальный ансамбль II действия. При общей продолжительности звучания названной мультипликационной оперы (28 минут) аналогичный расчет ( $28 \times 0,62 \approx 17,36$ ) показывает, что точка золотого сечения для временного расположения кульминации находится в этом эпизоде, поскольку финал I действия звучит с 11-й минуты по 18-ю.

Композиция фильма-мюзикла «Мулен Руж» (режиссер Б. Лурман) организована по следующему плану: 1) вступительная песня «Жил парень молодой» (эпизод появления Кристиана в Париже); 2) знакомство героя с богемой и песня «Холмы оживают со звуками музыки»; 3) песня Зидлера о Мулен Руж; 4) выход Сатин и песня «Бриллианты»; 5) сцена свидания Кристиана и Сатин; 6) сцена с Герцогом и песня «Феерия, феерия»; 7) сцена Кристиана с Сатин и монтаж из песен «Как прекрасна жизнь», «Однажды я улечу», «Мы созданы, чтобы любить»; 8) сцена подписания Герцогом контракта, репетиции и песня Зидлера; 9) песня Кристиана «Чтобы ни случилось, я буду любить тебя всегда»; 10) сцена свидания Сатин с Герцогом и песня Аргентинца «Роксанна»; 11) угрозы Герцога и песня Зидлера «Шоу продолжается»; 12) представление в Мулен Руж и песня с хором «Бриллианты»; 13) сцена-дуэт Сатин с Кристианом; 14) сцена смерти Сатин; 15) заключительная песня; 16) инструментальное послесловие с титрами.

Под десятым номером — в точке золотого сечения общей композиции фильма ( $16 \times 0,62 \approx 10$ ) — расположена самая действенная сцена параллельно проходящего предупреждения Кристиана Аргентинцем и свидание Сатин с Герцогом: кадры мучительной для Сатин встречи с богатым покровителем и символическое танго с песней о вероломной любви куртизанки стремительно сменяют друг друга. Кроме танца, в песне «Роксанна» выде-

ляются сольные эпизоды с пением Кристиана, исполненного переживаний и любовного отчаяния. Заметим, что в этом фильме напряженный ритм визуального ряда акцентирует параллельный музыкальный контрапункт звучащих одновременно танго Аргентинца и песни Кристиана. Режиссер Б. Лурман придает напряженность этой сцене за счет интенсивного монтажного ритма: на протяжении всей сцены происходит очевидное сокращение продолжительности кадров, а в конце песни они буквально мелькают один за другим.

На первый взгляд, экранному жанру музыкального мультипликационного концерта не должна быть свойственна логика, связанная с законом золотого сечения. Однако в концерте Р. Э. Диснея «Фантазия 2000», построенном по принципу сюиты, главным драматургическим принципом которой является контраст-сопоставление, определенно просматривается этот ориентир. В его общей композиции реализуется модель восьмичастной сюиты: 1) Пятая симфония Л. ван Бетховена (I часть); 2) «Пинии Рима» О. Респиги; 3) «Голубая рапсодия» Дж. Гершвина; 4) Второй фортепианный концерт Д. Шостаковича (I часть); 5) «Карнавал животных» К. Сен-Санса (финал); 6) «Ученик чародея» П. Дюка; 7) «Марш» Э. Элгара; 8) «Жар-птица» И. Стравинского (финал).

Кульминационным моментом для восьмичастной композиции по закону золотой пропорции должна стать пятая часть. Однако, как отмечает Н. Васютинский, возможен допуск  $\pm 1$ , поскольку число 0,62 иррациональное и точно не просчитывается. Кроме того, следует учитывать, что в масштабных произведениях кульминация имеет протяженный («зонный») характер.

Аналогично в шестой номер мультипликационного концерта «Фантазия 2000» Р. Э. Дисней включил мультипликационную версию У. Диснея «Ученик чародея». Доминирующее в «Фантазии 2000» сказочное содержание (№ 2, 4, 5, 6, 7, 8) в шестом номере располагается в зоне двойного пересечения общей кульминационной зоны и кульминации сказочных сюжетов. Знаменательно, что У. Дисней также расположил в своем мультипликационном концерте «Фантазия» (1940) оркестровое скерцо П. Дюка «Ученик чародея» в кульминационной зоне (№ 6). Так что в «Фантазии 2000» Р. Э. Диснея мы имеем не только анимационную цитату, но и повторение конструктивного принципа.

В мультипликационном мюзикле «Покахонтас» кульминация сдвинута по всем аудиовизуальным параметрам почти к самому концу. Рассмотренный выше пример кульминационной зоны этого произведения, насыщенного песенными характеристиками героев<sup>10</sup>, — это последний масштабный музыкальный эпизод,

<sup>10</sup> В этом мультипликационном мюзикле звучат сольные, хоровые и ансамблевые песни.

сопоставимый с «вершиной-горизонтом» Л. Мазеля: начальные кадры, изображающие сборы английских моряков в завоевательный поход, и заключительные — отплытие их судна — служат в общей композиции своеобразными вступлением и заключением.

В экранных произведениях музыкального театра формируются собственные визуальные кульминации, противостоящие аудиальным. Явление расхождения кульминаций в новых для музыкального театра условиях можно обнаружить даже в экранной миниатюре. В качестве подобного примера обратимся к мультипликационному видеоклипу «Лакме» на музыку дуэта Маллики и Лакме из оперы Л. Делиба (режиссер П. Рулен). Попытаемся оценить соотношение кульминационных моментов в тексте либретто, в музыкальном содержании и в визуальном плане.

В литературном тексте сначала преобладает безмятежность («О уют, где цветут кусты роз над рекой»). В среднем разделе появляется легкое беспокойство: Лакме волнуется за отсутствующего отца («Отчего мое сердце сжимает тоска»). Это чувство скоро проходит, и девушки вновь начинают восхвалять священное место. В тексте дуэта Маллики и Лакме, где в основном воспеваются красота природы, средний раздел, связанный с изменением эмоционального состояния, можно трактовать как кульминацию.

Музыкальный материал разворачивается параллельно литературной основе. В крайних частях сложной трехчастной формы изображается пейзаж, который воссоздается и в мелодии дуэта Маллики и Лакме, и в оркестровом сопровождении: трелеобразный рисунок вокальных партий дополняется волнообразным покачиванием и легкими форшлагами в фактуре аккомпанемента. В средней части в мелодии выделяются типичные интонации «вздоха», светлый мажор омрачается минорными созвучиями, усиливается тонально-гармоническая неустойчивость. Фактически этот раздел, музыкальными средствами отображающий эмоциональное переживание, беспокойство, выполняет функцию кульминационной зоны. Мы становимся свидетелями совпадения литературных и музыкальных средств выразительности, их очевидного параллелизма.

Визуальный план более сложен, мозаичен. Пространственные перемещения постоянно соединяют два мира: реальный (в образах Лакме и Джеральда) и фантастический мир природы. Последний воспринимается через ирреальные образы. Первоначально показанные один за другим, в дальнейшем эти два мира сплетаются. В заключительных кадрах фигура Лакме излучает сияние, а вокруг нее продолжают чудеса. В рассматриваемом примере визуальная кульминация сдвинута к концу дуэта.

Таким образом, местоположение аудиальной и визуальной кульминаций рассредоточено.

В визуальном ряде намечается собственная кульминация — это моменты, когда героям «угрожает» погружение в ирреальное пространство, поглощение миром природы. Почти в самом конце мультипликационного видеоклипа в изобразительном плане даны два ярких кадра, когда Джеральда тянет за собой водяная рука, а Лакме охватывают языки пламени. Они образуют отдельную зону визуальной кульминации, не совпадающей с ее аудиальным воплощением<sup>11</sup>. Значительное расхождение аудиального и визуального пластов в этом примере демонстрирует преодоление традиционной логики. Оригинальная визуальная версия известного музыкального фрагмента выстраивается в рассмотренном образце по собственному плану. По-видимому, именно своеобразие постановочного замысла более всего способно порождать подобные уникальные явления<sup>12</sup>.

Экранизация песенки Герцога из оперы Верди «Риголетто» в жанре мультипликационного видеоклипа режиссером М. Рено — еще один пример расхождения кульминаций. Этот номер предстает в опере Верди как жизненное кредо героя. В припеве особенно подчеркнута ветреность его натуры: «Пусть же смеются, пусть увлекают, но изменю им первый я!» Герцог не верит в любовь («Если Вам милая не изменила, значит, бесспорно, изменит скоро»). Именно поэтому он настаивает на том, что «сердце красавиц склонно к измене». Все его слова призваны отразить отношение героя к женщине.

Безусловно, особенности либретто объясняют живописное решение в данном видеоклипе. Образ женщин многолик, эротично откровенен и в то же время достаточно условен: это не реальная натура с ее плотью и кровью, а рисованное изображение, поверхностный слой, который доступен герою.

<sup>11</sup> Этот тип визуальной кульминации в какой-то мере сопоставим с моделью «вершина-горизонт» Л. Мазеля.

<sup>12</sup> Заметим, что изображенные картины природы носят сказочный характер, отсутствующий в опере Делиба, которая отличается лишь условным восточным колоритом. Образ Лакме, представленный во взаимосвязи с этим таинственным миром, также приобретает несколько мистический оттенок: героиня все время стоит безмолвно, словно в состоянии ритуального транса. Таким образом, в рассмотренной экранизации автору удается изменить как художественно-образовательный, так и смысловой ряд этого фрагмента. В оперном либретто встреча героев представлена иначе. Вспыхнувшие чувства Джеральда выражены в его лирической арии, которую продолжает лирический дуэт Лакме и Джеральда. Музыка же прекрасного ансамбля Маллики и Лакме звучит раньше: девушки показаны наедине с природой. Изменение места действия, содержания сцены позволило режиссеру усилить впечатление очарования в момент встречи Лакме и Джеральда, в котором музыка женского дуэта стала своеобразной характеристикой героини.

В центре экранного повествования — Герцог, ухмыляющийся своим мыслям.

Содержание песенки передано большей частью в виде рисованного мультфильма. Взглянув в бокал вина, герой видит собственные оживающие фантазии и переносится в виртуальное пространство. Танцующие рисованные фигуры напоминают героинь картин известных живописцев. Мы видим «Олимпию» Э. Мане, «Танец» А. Матисса, натурщиц О. Ренуара и ряд других образов. Счастье героя в какой-то момент достигнуто: он попадает в этот мир, он обласкан женщинами. Но изобразительный контраст разграничивает эти миры: в первом пространстве находится настоящий человек, во втором — нарисованные фигуры. Перемещение Герцога не изменяет его изображения: позже он показан в окружении нарисованных персонажей. В конце клипа он возвращается из своего мысленного путешествия — идут кадры с изображением героя. Визуальная трактовка Герцога как персонажа легкомысленного сохраняется. Более того, возможность средствами мультипликации изобразить мечты сластолюбца приводит к совершенно особому звучанию этого сольного номера: обличение порока, его осуждение выглядят очень впечатляюще.

Музыкально-выразительные средства песенки являют собой своеобразную квинтэссенцию композиторской характеристики героя. Музыкальное развитие сольной партии Герцога направлено именно к этому номеру. Использованный Верди прием «обобщения через жанр» (термин А. Альшванга) выступает в этом случае ярко и убедительно. Задорная мелодия изобилует секвенциями. Неизменно повторяющаяся ритмическая фигура, простота гармонизации, представляющей собой чередование главным образом аккордов тоникодоминантового соотношения, призваны создать образа человека поверхностного. В то же время опорный интервал кварты, заложенный в мелодических секвенциях, видимо, означает энергичность натуры. Мажорный лад, типично танцевальная фактура аккомпанемента, игривые форшлагы в вокальной партии, авторские ремарки к характеру исполнения (*con brio, con forza*) формируют музыкальный образ неизменно оптимистичного героя.

Концентрированное содержание, лаконизм средств выразительности, законы жанра обусловили обращение Верди в этом оперном фрагменте к куплетной форме, кульминация в которой совпадает с последним предложением («Пусть же смеются, пусть увлекают...»). Дополнительное повторение заключительной фразы «первый им я, сам раньше я» усиливает штрихи явной самоуверенности и самолюбования. Эта каденция в музыкальной композиции ставит точку в четко обозначенной кульминационной зоне.

Общий масштаб видеоклипа (127 тактов клавира) включает, кроме Песенки Герцога, речитатив Джильды и Риголетто из вступительной сцены, а также заключительные реплики Спарафучиле и Риголетто. Известная пропорция точки золотого сечения (0,618) в тексте относится к 79-му такту, в котором начинается последнее предложение припева («Пусть же смеются...»). В тексте и в музыке кульминационными становятся с восторгом повторяемые слова «да, сам раньше я». В визуальном плане кульминирует кадр, в котором показано брошенное в Герцога одной из огромных обнаженных женщин яблоко. Этот момент («удар яблоком») совпадает с 85-м тактом музыкального текста, что в общей пропорции составляет 0,669 часть от объема целого. Самая длинная нота продолжительностью почти в четыре такта, динамический рост от *p* до *ff* в заключительной каденции сольного номера звучат яркой аудиальной кульминацией. В тексте им соответствуют 92–97-й такты. Начало аудиальной кульминации относится к общему масштабу в пропорции, равной 0,724. Таким образом, данный видеоклип — показательный пример формирования аудиовизуальной кульминационной зоны, которая последовательно начинается в литературном тексте, затем продолжается в визуальном ряде и заканчивается в аудиальном плане.

В мультипликационном видеоклипе «Свадьба Фигаро» режиссера П. Рулена визуальная кульминация более чем условна. Как уже отмечалось выше, повторение в видеоряде нивелирует кульминацию. Изобразительный план разворачивается как бы сверху вниз (Керубино — высоко на дереве, затем камера спускается и показывает комнату Графини, Графа, несущегося в сад, и игривый розыгрыш в зеленом лабиринте). В какой-то мере этот визуальный ряд сопоставим с «вершиной-источником» Л. Мазеля.

В литературном и музыкальном содержании кульминационным является фрагмент со словами «Бледнею, таю день ото дня, чего желаю, — не знаю я. Но пусть страданья мне уж невмочь, хочу любить я и день и ночь!...». Галантный стиль арии в этот момент сменяется взволнованной речью: это четыре короткие речитативные фразы, движущиеся по восходящей линии к основной вершине в мелодии, с последующим печальным минорным нисхождением. Если в тексте либретто и в музыке этот момент можно считать кульминационным, то в визуальном ряде точный повтор противоречит кульминационной ситуации и фактически разрушает, опровергает ее. Как оценить такое решение? Возможно, выбор режиссера имел целью психологически показать весь сюжет оперы как бесконфликтный по содержанию, нечто вроде взгляда со

стороны. Но если чувства Керубино логически еще можно расценивать как поверхностные, непостоянные, то музыка композитора и текст либреттиста отнюдь не предполагает подобного прочтения: мы слышим галантное объяснение в любви, прерываемое взволнованными репликами в сторону. В таком случае оригинальный мультипликационный видеоклип П. Рулена представляется несколько спорной экранной версией<sup>13</sup>.

Экранный музыкальный театр демонстрирует как примеры с доминированием визуального ряда, так и впечатляющие аудиальные варианты в кульминационных зонах. Так, например, в фильме-опере «Катерина Измайлова» (режиссер М. Шапиро) в психологически напряженном кадре, предваряющем заключительный монолог Катерины «В лесу, в самой чаще есть озеро», героиня делает для себя судьбоносный выбор. Одинокая женщина неподвижно стоит, устало прислоняясь к дорожному столбу и опустив голову. Визуальный план выглядит скупой и сдержанный: изображение выполнено общим планом, скрывающим многие важные детали. В музыкальном сопровождении в этот момент звучит сильнейшее тремоло (от *ff* до *fff*) на диссонирующем аккорде, вбирающем в себя звукоряд ля минора с II<sub>n</sub> и IV<sub>n</sub> ступенями, который продолжают мрачные гармонические последовательности ( $t - VI_n - t$ ,  $t - II_n - t$ ), приводящие к тоникализации ре-минора. Напряженные тираты в басах у басового кларнета, фаготов, контрафагота, тубы, виолончелей и контрабасов сочетаются с визгливыми трелями флейт, гобоев, английского рожка, кларнетов, скрипок, альтов и «плотно» звучащими аккордами увеличенной группы медных духовых инструментов. Однако в названной сцене именно эмоциональная сила музыки выдвигается на первый план и оказывается особенно мощной по психологическому воздействию. Мрачная и жесткая музыка своей символикой предсказывает катастрофу: впереди смерть!

Размышляя над расхождением кульминаций, невольно задумываешься над тем, что же помогает синтетическому произведению экранного музыкального театра сохранять свою органичность?

<sup>13</sup> Анализируемые в статье мультипликационные видеоклипы по мотивам опер «Риголетто», «Лакме» и «Свадьба Фигаро» являются фрагментами более крупного целого — музыкального мультфильма Паскаля Рулена (Pascal Roulin) «Воображаемая опера» (*L'Opéra Imaginaire*), который представляет собой экранизацию 12 знаменитых оперных номеров. Каждая из них — короткий фильм, снятый одним режиссером. В фильме соединено множество различных техник мультипликации (рисованный, пластилиновый, кукольный). Поскольку в фильме П. Рулена фигурирует персонаж-рассказчик, соединяющий элементы, представляется возможным обозначить его как мультипликационный концерт.

В чем ее природа? Взгляд сквозь призму семиотики позволяет увидеть эту логику. Ю. М. Лотман определяет ее как принцип перекодировки. Обращаясь к вторичным моделирующим системам, к которым ученый относит и художественные структуры, он отмечает наличие множественности внешних перекодировок, сближение не двух, а многих самостоятельных структур, когда знак образуется из пучка эквивалентных элементов разных систем. В рассматриваемом процессе взаимодействия им наблюдается доминирование одного типа значений над другим. При этом действует следующая закономерность: чем жестче организована одна из систем, тем свободнее построена другая<sup>14</sup>.

В нашем случае литературное либретто мультипликационного видеоклипа «Лакме» задает реальные повествовательно-изобразительные импульсы, музыкальный ряд выразительно, но обобщенно представляет пейзажный ряд, тогда как визуальный план воплощает особое, практически виртуальное пространство<sup>15</sup>. Литературный пейзаж — музыкальный пейзаж — экранный пейзаж образуют собой узел пересечения. В итоге многократное пересечение парадигм придает названному произведению экранного музыкального театра большую внутреннюю взаимосвязь.

Усиление визуального ряда, изменение стилистических акцентов, преобразование академического сценического решения позволило П. Рулену передать свое видение известного музыкального произведения Л. Делиба. Вполне в духе нового времени, акцентирующего иррациональность мирового пространства, режиссер обращается к специфической технике компьютерного изображения.

Объясняя смысловую многозначность произведения искусства, Ю. М. Лотман пишет: «Создавая человеку условную возможность говорить с собой на разных языках, по-разному кодируя свое собственное «я», искусство помогает человеку решить одну из существеннейших психологических задач — определение своей собственной сущности»<sup>16</sup>. Именно эту возможность и реализует П. Рулен, и делает это весьма оригинально.

Итак, в решении кульминаций в экранных произведениях музыкального театра просматриваются разнообразие модели. Практически во всех случаях экранная кульминация вырастает в

<sup>14</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1986. С. 73.

<sup>15</sup> Условность воображаемого пространства создается посредством техники компьютерной съемки, а также стилистикой условного символического изображения. Художники не стремятся приблизиться к реальному изображению, напротив, все образы природы вытекают из контуров человеческой руки. Это ее трансформации приобретают вид ветки дерева, паука, змеи, крыльев птицы, языков пламени.

<sup>16</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 73.

кульминационную зону. Визуальная кульминация не всегда совпадает с аудиальной (видеоклип «Риголетто»). Она может даже отсутствовать или «опровергать» последнюю (видеоклип «Свадьба Фигаро»). В некоторых случаях визуальные кульминации в какой-то мере напоминают явления, обозначенные Л. Мазелем как «вершина-источник» (видеоклип «Свадьба Фигаро») и «вершина-горизонт» (мультипликационный мюзикл «Пока-хонтас»). Как уже сложившаяся практика может рассматриваться расположение кульминации в точке золотого сечения. Более того, многоплановая драматургия экранного произведения также может быть выстроена в соответствии с этой уникальной пропорцией (мультипликационный концерт «Фантазия 2000»).

Визуальный план произведений экранного музыкального театра в зоне кульминации характеризуется введением резких цветов, неожиданными ракурсами, наплывами, «провалами»-погружениями в темноту, которые входят в сочетания с особо пафосными вокальными интонациями, резкими гармоническими образованиями, динамическими усилениями, оркестровыми «сюрпризами» и другими средствами музыкальной выразительности. Сведение воедино кульминационно ярких аудиальных и визуальных средств приводит к таким эффектным кульминационным эпизодам, какой, например, удалось получить в экранизации финала балета И. Стравинского «Жар-птица» в «Фантазии 2000» Р. Э. Диснея. Именно в жанре балетной мультипликации достигается исключительное единение аудиального и визуального рядов, творимое по законам музыкального ритма. В этом случае музыка порождает динамические акценты и основные фазы кинематографического движения.

Еще в эстетике Древней Греции были выведены важнейшие критерии, которые, по мнению выдающихся мыслителей, определяли ценность произведения искусства. Известный теоретик архитектуры Л. Б. Альберти писал: «Есть нечто большее, слагающееся из сочетания этих трех вещей (числа, ограничения и размещения), нечто, чем чудесно озаряется весь лик красоты. Это мы называем гармонией, которая, без сомнения, источник всякой преле-

сти и красоты. Ведь назначение и цель гармонии упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы одна другой соответствовали, создавая красоту... Она охватывает всю жизнь человеческую, пронизывает всю природу вещей»<sup>17</sup>.

Казалось бы, что может быть общего между красотой скульптуры, храма, живописного полотна, оперного фрагмента и работой видеорежиссера? Оказывается, их вполне можно сравнить, если найдены единые критерии прекрасного. Магия иррационального числа, определяющего точку золотого сечения, семиотический закон перекодировки оказываются теми универсальными принципами, которые помогают сementировать синтетическое произведение экранного музыкального театра.

Итак, в синтетическом художественном целом экранного музыкального театра проявляются закономерности аудиовизуального контрапункта в различных его разновидностях, действует логика семиотической перекодировки и достаточно часто реализуется правило расположения кульминации в точке золотого сечения.

Феномен экранного музыкального театра характеризуется возрастанием роли визуальной координаты, усиливаемой посредством компьютерной графики, монтажной техники, пространственно-временных перемещений, новых съемочных ракурсов, смены планов изображения и возможностями комбинированных съемок.

Если экранное изображение конкретно в своих видимых, зримых образах, то музыка, воплощая более обобщенные понятия прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, достаточно понятна в слышимых оттенках эмоциональных состояний. Законы аудиовизуального контрапункта, семиотической перекодировки, логика кульминационных решений организуют динамическую пластику фильма в ее полифоническом развитии, сцепление и перекрещивание пластических мотивов, многоголосную текучесть звуковых тем. Благодаря деятельности талантливых режиссеров аудиовизуальный контрапункт в произведениях экранного музыкального театра достигает подлинных высот аудиовизуальной полифонии.

<sup>17</sup> Цит. по: Васютинский Н. Указ. соч. С. 4.



## Список литературы:

1. Бокшицкая Е. Музыковедческий фильм как средство эстетического воспитания // Эстетические очерки: Избранное. М.: Музыка, 1980. С. 45–62.
2. Васютинский Н. Золотая пропорция. М.: Молодая гвардия, 1990. 253 с.
3. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: ИПЦ «Факел» ООО Астраханьгазпром, 2001. 368 с.
4. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. 495 с.
5. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство–СПБ, 1986. (1998) С. 288–372.
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Там же. С. 14–285.
7. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1986. 528 с.
8. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.
9. Мусаева Ф. Телеопера: проблемы жанра // Сов. музыка. 1980. № 1. С. 78–82.
10. Мусаева Ф. Эстетико-теоретические проблемы советской телеоперы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1984. 22 с.
11. Ногайбаева-Бритмэн Е. Опера на экране. Принципы воплощения: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 1998. 23 с.
12. Пави П. Словарь театра / Пер. с франц.; Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
13. Петрушанская Е. О проблемах оперы на телевидении // Музыкальный театр: события, проблемы. М.: Музыка, 1990. С. 121–140.
14. Севастьянова С. Особенности воплощения кульминации в произведениях экранного музыкального театра // М. А. Этингер: ученый и педагог: Сб. статей / Ред.-сост. Л. В. Саввина. Ростов н/Д.: Фолиант, 2004. С. 98–108.
15. Фрид Э. Музыка в советском кино. Л.: Музыка, 1967. 200 с.
16. Шак Т. Музыка в структуре медиатекста. Краснодар: Краснодарск. гос. ун-т культуры и искусств, 2010. 326 с.
17. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. М.: Музгиз, 1953. 400 с.

## Bibliography:

1. Bokshitskaya E. Muzykovedcheskiy fil'm kak sredstvo esteticheskogo vospitaniya // Esteticheskie ocherki: Izbrannoe. M.: Muzyka, 1980. S. 45–62.
2. Vasyutinskiy N. Zolotaya proporsiya. M.: Molodaya gvardiya, 1990. 253 s.
3. Kazantseva L. Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya. Astrakhan': IPTs «Fakel» ООО Astrakhan'gazprom, 2001. 368 s.
4. Lissa Z. Estetika kinomuzyki. M.: Muzyka, 1970. 495 s.
5. Lotman Yu. Semiotika kino i problemy kinoestetiki // Lotman Yu. Ob iskusstve. SPb.: Iskusstvo–SPB, 1986. S. 288–372.
6. Lotman Yu. Struktura khudozhestvennogo teksta // Tam zhe. S. 14–285.
7. Mazel' L. Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy: Ucheb. posobie. Izd. 3-e. M.: Muzyka, 1986. 528 s.
8. Mazel' L., Tsukkerman V. Analiz muzykal'nykh proizvedeniy: Elementy muzyki i metodika analiza malykh form. M.: Muzyka, 1967. 752 s.
9. Musaeva F. Teleopera: problemy zhanra // Sov. muzyka. 1980. № 1. S. 78–82.
10. Musaeva F. Estetiko-teoreticheskie problemy sovetskoy teleoperiy: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 1984. 22 s.
11. Nogaybaeva-Brytmen E. Opera na ekrane. Printsipy voploshcheniya: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Magnitogorsk, 1998. 23 s.
12. Pavi P. Slovar' teatra / Per. s frants.; Pod red. K. Razlogova. M.: Progress, 1991. 504 s.
13. Petrushanskaya E. O problemakh opery na televidenii // Muzykal'nyy teatr: sobyitiya, problemy. M.: Muzyka, 1990. S. 121–140.
14. Sevast'yanova S. Osobennosti voploshcheniya kul'minatsii v proizvedeniyakh ekrannogo muzykal'nogo teatra // M. A. Etinger: uchenyy i pedagog: Sb. statey / Red.-sost. L. V. Savvina. Rostov n/D.: Foliyant, 2004. S. 98–108.
15. Frid E. Muzyka v sovetskom kino. L.: Muzyka, 1967. 200 s.
16. Shak T. Muzyka v strukture mediateksta. Krasnodar: Krasnodarsk. gos. un-t kul'tury i iskusstv, 2010. 326 s.
17. Yarustovskiy B. Dramaturgiya russkoy opernoy klassiki. M.: Muzgiz, 1953. 400 s.