

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ

С.С. Севастьянова

10.7256/1999-2793.2013.02.7

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ЭКРАННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Аннотация. Художественное пространство-время в экранных произведениях музыкального театра рассматривается как синтез, возникающий в результате взаимодействия вербального (либретто), музыкального и изобразительного пространства-времени.

В экранный музыкальный театр время и пространство подчинены основным эстетическим законам. Эти категории выступают как условные, образуя неразрывную взаимосвязь. Пространственно-временной континуум часто имеет эмоциональную направленность, однако в зависимости от жанра или постановочных идей усиливаются реальность или метафоричность хронотопа. В новых условиях произведения музыкального театра переосмысливаются и структурируются соответственно новым кинематографическим принципам. Усиление той или иной координаты в одном ряду соотносится с ее особым решением в другом, то есть: остановка во времени (эмоциональное время в музыкальном плане) чаще всего соотносится с перемещениями в визуальном ряду, расширение при этом эмоционального пространства связано с сужением визуального пространства (переход в изображении на крупный план). Пространственно-временной континуум в произведениях экранного музыкального театра имеет мозаичный характер и реализуется разнообразными метроритмическими пропорциями. Пространственно-временные соотношения обуславливают аудиовизуальный контрапункт, определяющий собою эстетический феномен экранного музыкального театра.

Ключевые слова: философия, время, пространство, экранный музыкальный театр, совмещение временных пластов, временной параллелизм, остановки времени, авторское и сюжетное пространство, реальное и условное пространство, внутренний монолог.

Естественные и технические науки, философия, эстетика и искусствознание часто апеллируют к категориям пространства и времени. Данные их анализа отражают их наиболее общие, универсальные свойства. Поэтому не случайно, что разработки М. Бахтина¹, Р. Зобова и А. Мостепаненко², М. Кагана³, Г. Орло-

ва⁴, Т. Мотылевой⁵, В. Мартынова⁶, М. Сапарова⁷, И. Рудь, И. Цуккермана⁸, М. Эдкинда⁹, стремящи-

¹ Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худ. литература, 1975. С. 6-71; Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Литературно-критические статьи. М.: Худ. литература, 1986. С. 121-290.

² Зобов Р., Мостепаненко А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. Б. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 11-25.

³ Каган М. Пространство и время как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. Б. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 26-38.

⁴ Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки / Ред. Г. Орлов, М. Тараканов и др. М.: Сов. композитор, 1972. Вып. 2. С. 258-394.

⁵ Мотылева Т. О времени и пространстве в современном зарубежном романе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. Б. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 186-199.

⁶ Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. Б. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 238-247.

⁷ Сапаров М. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. Б. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 85-103.

⁸ Рудь И., Цуккерман И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. Б. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 262-273.

⁹ Эдкинд М. О диапазоне пространственно-временных отношений в искусстве оформления сцены: Опыт анализа

еся следовать закону пространственно-временной континуальности, пересекаются с известным положением теории В. Вернадского, утверждавшего, что и время, и пространство отдельно в природе не встречаются, они неразделимы: «Мы не знаем ни одного явления в природе, которое не занимало бы части пространства и части времени. Только для логического удобства представляем мы отдельно пространство и отдельно время, только так, как наш ум вообще привык поступать при разделении какого-нибудь вопроса»¹⁰.

Многие искусствоведы склонны выделять три основных уровня этих категорий в художественных произведениях: реальный, перцептуальный и концептуальный. Однако и это разделение имеет достаточно условный характер. Именно по этой причине Л. Казанцева, определяя концептуальные время и пространство музыки, замечает, что «они отчасти подобны реальным, физическим, но вместе с тем не тождественны им, поскольку пропускаются сквозь психику воспринимающего их субъекта, а окончательно формируются в художественной системе, живущей по своим законам»¹¹. Специфика последнего феномена представляет для нас особенный интерес.

Концептуальное или художественное пространство-время музыкального экрана непосредственно связано с особенностями технического и художественного воплощения пространства на экране. Представляется особенно важным для изучения эстетического феномена экранного музыкального театра обратиться к исследованию этой проблемы в современных условиях. Анализ показывает, что категории времени и пространства имеют свое особое преломление в произведениях экранного музыкального театра. Формируясь в недрах сценического музыкального театра, исследуемый 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 изначально создаваемыми кинематографическими опусами (это музыкальные кино-, телевизионные и мультипликационные фильмы, видеоклипы). Расширяя идею О. Притыкиной¹² о специфичности музыкального времени в произведениях синтетических жанров, можно представить художественное пространство-время в экранных произведениях музыкального театра как синтез, возникающий в результате взаимодействия вербального (либретто), музыкального и изобразительного пространства-времени. Рассмотрим далее категории пространства и времени экранного музыкального театра раздельно для удобства изложения материала.

Временная координата в экранном музыкальном театре

Толкование музыки как искусства преимущественно *временного* общепринято. В самой ее природе данная координата заложена как определяющая: музыка развивается и познается с течением времени. Особенности художественного времени в музыке мы ощущаем посредством темпо-ритмических характеристик, жанровых и стилевых черт, а также многих других признаков.

Художественное время в синтетических произведениях экранного музыкального театра складывается из литературного, музыкального, сценического и собственно кинематографического времени. Понятие литературного времени основательно рассмотрено в исследованиях М. Бахтина¹³, А. Лосева¹⁴, Д. Лихачева¹⁵, Т. Мотылевой¹⁶ и ряда других ученых. Занимаясь проблемой художественного времени, Д. Лихачев в своем исследовании «Поэтика древнерусской литературы» пишет следующее: «Художественное время — это явление

творческого наследия советской театральной декорации // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. Б. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 209-219.

¹⁰ Вернадский В. Время: Из летописного наследия В. Вернадского // Вопросы философии. 1966. № 12. С. 108.

¹¹ Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: ИПЦ «Факел» ООО Астраханьгазпром, 2001. С. 160.

¹² Притыкина О. Музыкальное время. Его концептуальность, структура, методы исследования: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1986.

¹³ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Литературно-критические статьи. М.: Худ. литература, 1986. С. 121-290.

¹⁴ Лосев А. Хтоническая ритмика аффективных структур в «Энеиде» Вергилия // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. Б. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 143-159.

¹⁵ Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. Избр. работы: в 3-х т. Л.: Худ. литература, 1987. Т. 1. С. 261-654.

¹⁶ Мотылева Т. О времени и пространстве в современном зарубежном романе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. Б. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 186-199.

самостоятельной художественной ткани произведения, подчиняющееся своим художественным задачам»¹⁷. Это объяснение можно считать основополагающим и применимым ко всем уровням синтетического по своей природе художественного времени в экранном музыкальном театре.

Поскольку в музыкальном театре более всего изображается внутренний мир человеческих чувств¹⁸, то наибольшее значение приобретает *эмоциональное время*. Художественное время в литературе, музыке, театре и кинематографе часто обращается к многообразию форм субъективного восприятия времени. Но ощущения времени у каждого человека очень индивидуальны. Время может стремительно «лететь», тоскливо и мучительно «тянуться» и даже оставаться совсем незамеченным. Видимо поэтому А. Эйнштейн, начиная аналитическое изложение своей теории относительности, выбирает объективное (реальное) время. Выдающийся ученый сразу же делает оговорку по поводу субъективного времени (I-time): «Само по себе оно не поддается измерению»¹⁹.

Действительно, расчет эмоционального времени — процедура условная. Фактически эмоциональное время ощущается посредством художественного моделирования различных эмоций²⁰. Известный режиссер музыкального театра Б. Покровский пишет о подобных ситуациях: «... Любят потешаться над разного рода ансамблями («бежим, бежим, а сцены не убегает»). Но кто просит оперу смотреть с этих точек зрения? <...> Опера же — искусство особых эмоций — говорит нам: “Стоп! Это “бежим” есть объект моего внимания, и в нем, в этом мгновении, следует раскрыть духовную, чувственную сущность явления в музыкальном времени, создать его оперный образ”. Если оперу лишить этого права

и этого свойства — она потеряет свою природу и специфику, она не состоится!»²¹. Другими словами, в музыкальном плане важна глубина эмоции, но ее также невозможно перевести в объективное времяисчисление. В результате время в музыкальном театральном произведении воспринимается благодаря связи событий. Относительная соотнесенность событий образует сюжетное время. В таком случае формируется и своеобразный парадокс: где нет событий, нет и времени. Тогда явление пейзажа, философские размышления, эмоциональные переживания — это не что иное, как остановка во времени.

Как наиболее распространенные трансформированные варианты временной координаты в условиях экранного музыкального театра отметим остановку во времени, совмещение и параллелизм временных пластов.

Иногда музыкальный кинематограф «вспоминает» принцип своей прародительницы фотографии и **«останавливает»** действие, полностью отказываясь от динамики. Так на экране возникает стоп-кадр. Он показывает момент жизни как бы вне временных координат. Но если в фотографии мы воспринимаем статику как нечто само собой разумеющееся, то в преобладающе динамичной кино модели внешнего мира неподвижность выглядит неестественно. Остановка движения нарушает принципы экрана вообще, и вполне понятно, что это привлекает внимание зрителя. В результате такой прием может оказаться эмоционально ярким и емким по смыслу. Стоп-кадр заставляет задуматься, осмыслить случившееся, острее ощутить то, что ему предшествовало.

Примером остановившегося времени может быть фрагмент из финала II действия оперы Моцарта «Свадьба Фигаро», где 145 тактов заключительного септета наполнены противопоставлением вокальных партий, игрой метроритма. Тем не менее, оживленно движущийся музыкальный материал не совпадает со статичным содержанием текста, в котором неоднократно повторяются две фразы: «Словно к нам из преисподней подослали трех послов» и «Нас какой-то добрый гений очень славно вместе свел». Действия в сцене нет, оно как бы «застыло» на одном месте: герои в течение какого-то времени находятся в прострации. Режиссер Ж. Поннель в своей экранизации фиксирует именно это состояние. Актеры сняты статичной

¹⁷ Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. Избр. работы: в 3-х т. Л.: Худ. литература, 1987. Т. 1. С. 492.

¹⁸ Л. Данько замечает, что лирический эмоциональный ракурс в принципе присущ большинству произведений оперного жанра. См.: Данько Л. К проблеме синтеза в оперном жанре // Музыкальный современник: Сб. статей / ред. В. Задерацкий, В. Зак. М.: Сов. Композитор, 1987. С. 68-86.

¹⁹ Эйнштейн А. Сущность теории относительности / Пер. с англ. Изд. 4-е. М.: Иностран. литература, 1955. С. 9.

²⁰ На общепсихологические законы восприятия музыкального времени указывает Е. Назайкинский и ряд других ученых. Те же закономерности, определяемые эмоциональной наполняемостью событий и их оценочным критерием, просматриваются в процессе восприятия произведений экранного музыкального театра. См.: Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972.

²¹ Покровский Б. Размышления об опере: Кн. для учащихся. М.: Просвещение, 1979. С. 47.

камерой, изображение на протяжении 20 секунд не изменяется. Более того, лица героев остаются неподвижными, а музыка звучит за кадром как их «внутренняя речь». Можно предположить, что в данном фрагменте проявляется желание постановщика отразить оперно-театральную статичность, усиливая ее такими средствами кино, как неподвижная камера, неизменный ракурс и внутренний монолог. В кино, где уже стало привычным «вечное движение», подобный эпизод сначала естественно вызывает недоумение, а затем, по мере его осмысления, оценивается как комический.

Комическая остановка сценического движения в финале I действия фильма-оперы «Севильский цирюльник» решается Ж. Поннелем несколько иначе. Французский режиссер выстраивает участников ансамбля в пирамиду, наподобие маятника, которая медленно наклоняется то в одну, то в другую сторону, фиксируя эмоциональное переживание ситуации. В либретто выражено состояние всеобщего недоумения: 230 тактов этого финала (со слов «Сколько шума, крика, брани, что придешь в себя нескоро») можно объединить в 3 крупных раздела, которые в дальнейшем повторяются с некоторыми изменениями. Единение участников секстета подчеркнуто совпадением мелодических линий, объединенных ритмически. В итоге, возникает комический эффект сведенных в общий поток противоположных характеристик: многократная повторность, динамичная скороговорка возникают в литературном и музыкальном рядах, статика и замедленное движение просматриваются в визуальном плане.

Оба примера показывают, что в определенных случаях кино не может, а возможно и не хочет бороться с оперными условностями и традициями. Фиксация замедленного действия, использование стоп-кадров, неизменных ракурсов съемки — эти приемы применяются режиссером намеренно в комическом «ключе» для нарочитого подчеркивания замедленного хода событий на оперной сцене.

Транслируемый музыкальный спектакль чаще всего во временном развитии повторяет сценический ход действия. В жанре музыкального фильма, как правило, за счет купюр эпизодических сцен, повторяющихся фрагментов музыкального материала оказывается возможным большее сжатие сюжетного времени. В результате реальное время трансляции сокращается приблизительно от 3 часов до 80 минут. Режиссерам мультипликационной оперы удалось скомпоновать музыкальное содержание в двадцатиминутное зрелище. Максимальную концентрацию

времени (до 3-5 минут) можно наблюдать в жанре видеоклипа. Так, например, выполнены съемки многих известных оперных фрагментов в фильме-концерте французских кинематографистов «Воображаемая опера» (режиссеры П. Рулин, Х. Одус, Т. Мураками, Ж. Абей и другие).

«Уплотнение» визуального ряда характеризует мультипликационные видеоклипы «Паяцы» на музыку арии Канио из оперы Р. Леонкавалло (режиссер К. Лидстер), «Фауст» на музыку куплетов Мефистофеля из оперы Ш. Гуно (режиссер Х. Одус), а также «Тоска» на музыку заключительной арии Каварадосси из оперы Дж. Пуччини (режиссер Ж. Абей). Так, на протяжении звучания знаменитой арии Канио показаны кадры, изображающие гримирующегося к спектаклю актера, подсмотренные им встречи Недды с соперником, фрагменты будущего представления, смертельно раненая и истекающая кровью Недда. В заключении герой показан в объятиях с призраком Недды. Фактически на протяжении одного сольного номера визуальный ряд показывает максимально сжатое сюжетное время оперы, когда перед глазами Канио как бы «проносится» вся его жизнь, в то время как в музыке воплощается «остановившееся» время.

Аналогично выстраиваются соотношения музыкального и визуального времени в мультипликационных видеоклипах на музыку Ш. Гуно и Дж. Пуччини. Куплеты Мефистофеля «На земле весь род людской», олицетворяющие собой язвительную дьявольскую насмешку (*эмоциональное музыкальное время*) совмещаются со стремительно несущимся визуальным планом. Изобразительный ряд, показывая встречу Маргариты с Фаустом, рождение их ребенка, попытку Маргариты отмолить свои грехи в церкви, ее тюремное заключение и смерть, отражает *сюжетное время* произведения.

К чему приводит такой прием? Психологическое восприятие этих ярких музыкальных характеристик в сочетании с новым визуальным планом, не принятым в сценических постановках, оказывается максимально концентрированным. Так, в куплетах Мефистофеля визуальный план разворачивает весь сюжет как задолго задуманную огромную дьявольскую интригу: особенно символичны кадры, изображающие Фауста и Маргариту в виде нарисованных кукол-марионеток, которыми управляет сатана, дергая их за ниточки. Уже в одном только сольном номере Мефистофель предстает как зловещий ловец человеческих душ и жизней.

Прием объединения временных пластов издавна присутствовал в сценических произведениях музыкального театра. Античные герои опер К.В. Глюка представляли как его современники. Известно, что многие спектакли того времени, обращенные по сюжету в прошлое, изображались на сцене в изысканных декорациях и костюмах, отражавших эпоху композитора. Подобные идеи широко распространены и в современном музыкальном театре. Для экранного музыкального театра наиболее показательны модели **совмещения временных пластов и временно-го параллелизма**.

Своеобразным «растяжением» времени представляется постановочная версия оперы «Князь Игорь» режиссера А. Сербана. В его спектакле в Английской королевской опере Ковент Гарден временные границы произведения расширены с помощью костюмного ряда. Спектакль, в целом решенный в академических оперных традициях, в хоре поселян выходит на широкие смысловые параллели. Постановщик и художник показали мрачно бредущих беженцев в шинелях, людей в кожаных кепках, одинокого господина в цилиндре и во фраке. Объединяя в шествии людей из разного времени, постановщики находят более сильный смысловой акцент в этой сцене: они подчеркивают, что война — это бедствие, несущее несчастье и горе во все времена. Рассмотренный пример, как и последующий, мы относим к модели совмещения временных пластов, проявляющейся в постановках локально, эпизодически.

В спектакле «Хованщина» Венской королевской оперы (художественное оформление Д. Рамиковой) костюмные штрихи порой придают произведению современное звучание. Художница «одевает» персидок в стильные, элегантные платья с длинными разрезами. Их танец, изображающий попытку снять цепи, сковывающие пленниц, по пластике — весьма чувственная сцена. Имидж стрельцов в III акте оперы с бритыми головами и оставленными «петушиными гребешками» волос напоминает внешний вид панков, сцена разгулявшихся стрельцов, таким образом, в данной интерпретации соотносится (в какой-то мере) с молодежным стихийным протестом. Видеозапись фиксирует экспрессивный выразительный танец персидок, а стилизованная современная русская пляска стрельцов вырастает до кульминационной сцены, воспринимающейся как насмешка над сильной неуправляемой массой народа. Думается, подобные временные аллюзии менее удачны, поскольку эротический танец невольниц, угарный пляс стрельцов и вторжение отряда петровцев, напоминающего фантастическое войско

из сериалов о космических войнах, резко контрастны музыкальному оригиналу стилистически и функционально. Они, безусловно, противоречат замыслу композитора. Более того, в сочетании с основной частью спектакля, выполненной в академических традициях, эти эпизоды выглядят эклектично и разрушают стилевое единство.

Временной параллелизм, действующий, в отличие от совмещения временных пластов, в масштабах всей постановки, просматривается в целом ряде спектаклей Ковент Гарден, Венской оперы, Московского оперного театра «Геликон» и на многих других музыкальных сценах. Здесь действие переносится в другие эпохи. Так, видеозапись Венской оперы «Юлий Цезарь» (художник Д. Рамикова) представляет собой перевод декораций, костюмов героев, всего антуража спектакля в иное измерение: современные одежды, трибуна президента и флаг США, телохранитель с мобильным телефоном. Налицо все знаки XX столетия. Однако музыка Г. Генделя стилистически неизменна, в звучании ее оркестровой партитуры сохранены тембры многих старинных инструментов, оставлены имена героев. *Визуальный же ряд оказывается способным выстроить зрительную параллель-аллегория от завоевательных походов древности к современным событиям военного присутствия и экспансии. Однако трактовка образов порой выполнена нарочито вульгарно: таков извращенный Птолемей, помогающий Корнелии (II акт, 4 картина), торжествующая победу Клеопатра (III акт, 4 картина). Выход фараонов в неглиже в целом ряде сольных сцен вряд ли был столь необходимым, а откровенно развязные телодвижения сделали визуальный план кое-где отталкивающим.*

Очевидно, что визуальные временные трансформации привносят в музыкальный театр новые выразительные средства, но также требуют к себе осмысленного отношения. Погоня за внешним постановочным эффектом, «современным» звучанием спектакля не всегда оказывается нужной, а порой и вовсе вредной и разрушительной²².

²² Подобные просчеты нередко встречаются и в сценических решениях. Так, например, Л. Гаврилова отмечает неудачность аналогии Иисус Христос – Иоанн Грозный в саратовской премьере оперы С. Слонимского «Видения Иоанна Грозного». См.: Гаврилова Л. «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского (к вопросу режиссерской интерпретации финала) // Наука и художественное образование: Матер. Всероссийской науч.-практич. конференции, посвященной 25-летию Красноярской государственной академии музыки и театра. 14-16 ноября 2003 г. / отв. ред. Л. Гаврилова. Красноярск, 2003. С. 152-158.

Более продумана постановочная версия в фильме-балете «Петрушка» на музыку И. Стравинского (хореография и постановка О. Виноградовой). Начальное либретто в нем во многом пересмотрено: главный герой предстает на сцене не как символическая кукла, а как реальная личность, чья жизнь разворачивается во время событий гражданской войны. Музыка Вальса Балерины совмещается с массовой танцевальной сценой, в которой карикатурно показаны в гротескном танце и броском гриме военные начальники Белой Армии. Помимо этого в декорациях поражает странное «соседство» многочисленных портретов с царскими лицами, размещенных рядом с изображениями шутов. Как ни странно, смелые постановочные метаморфозы приближают к музыкальной манере И. Стравинского, иногда словно бы устремленной к «музыкальному шаржу» в его обработках мелодий народных песен, резких политональных характеристиках главного героя, жанровых пародиях вальсов Балерины и восточной музыки Арапа.

В произведениях музыкального театра «переброс» во времени и в пространстве чаще всего планируется в либретто между отдельными актами и сценами, в произведениях экранного музыкального театра такие «скачки» могут вводиться даже между самыми мелкими эпизодами. Например, в арии Графини из III акта оперы «Свадьба Фигаро» сожаления о счастливом прошлом в либретто подсказали режиссеру Ж. Поннелю расширение временных границ посредством кадров, изображающих прогулки Альмавивы и Розины. Подобный прием оживляет арию-lamento картинами светлых воспоминаний и делает более зрелищным повествование. Такие же перемещения происходят и в уже упоминавшемся ранее монтаже воспоминаний Онегина и Ленского в дуэте «Враги» (фильм-опера Р. Тихомирова «Евгений Онегин»): кадры, изображающие прогулки на лошадях, приятные беседы за бокалом вина, резко контрастны драматически напряженной ситуации перед началом поединка.

Критик Л. Полякова расценила этот ход как простой, а эпизод — не самый удачный в фильме. Однако содержание стихов в данном фрагменте пушкинского романа можно воспринимать иначе: не иронически, как отмечает критик²³, а лирически, с оттенком ностальгии, как это прочувствовал постановщик. Пример тому — не только экранизация Р. Тихомирова, усмотревшего в поэтическом

содержании сожаление о добром прошлом. В фильме-опере «Евгений Онегин» немецкого режиссера П. Вейксла этот же дуэт воспринимается психологически острее. Временные границы не разрушаются: герои остаются наедине со своими мыслями. Большая часть ансамбля снята как внутренний монолог: лица героев почти бесстрастны, только глаза выражают тоску и боль. Постановщик с помощью монтажа крупных планов переносит изображение с одного лица на другое. Окружающее пространство сужено до фона, имеющего символическое значение: позади крупного плана с Онегиным изображен мрачный лес, а за спиной Ленского показаны светлые березы.

Постановочная версия П. Вейксла с его стремлением к психологическим акцентам оказывается ближе к театральным традициям, решение же этой сцены Р. Тихомировым кинематографически зрелищно, ярко, однако обилие красочных эпизодов, довольно многочисленных, перебивает ощущение приближения драматической кульминации, тем более, что музыка рассматриваемого эпизода, как уже отмечалось ранее, отображает трагическое оцепенение перед лицом смерти.

Только в кинематографе возможно повернуть время вспять. Герои начинают неестественно двигаться (обратное движение), возникают самые немислимые ситуации. Нечто подобное кинематографическому эффекту возвращающегося времени ощущается в визуальном решении мультипликационного видеоклипа на музыку арии Керубино «Сердце волнует». Режиссер П. Рулин по-своему отобразил комизм, заложенный в соотношении литературного содержания, описывающего жаркие чувства, и музыкально сдержанного текста галантного признания в любви. Визуальный ряд его видеоклипа складывается из повторяющегося ряда забавных событий: Керубино ползет по ветке дерева к окну, собираясь подглядывать за Графиней, в комнате Сюзанна и Графиня обмениваются платьями, Граф из своего окна видит Лжеграфиню, кокетничающую с Фигаро, и выбегает из дома; ревнивый муж долго плутает в зеленом садовом лабиринте. Реприза ариозо связана с возвращением того же сюжетного ряда. То, что оказывается нехарактерным для реальности (точное повторение одного и того же события), становится возможным в кинематографе. В итоге, режиссер находит свою визуальную комическую версию этого оперного фрагмента. Фактически его видеоклип визуально обобщает и «спрессовывает» сюжетное время и пространство всей оперы, сохраняя ее комический

²³ Полякова Л. «Евгений Онегин» на экране (о фильме-опере) // Сов. музыка. 1959. № 6. С. 122.

ракурс. Только посредством одной экранной музыкальной миниатюры оказывается возможным представить себе идею и сам «дух» этого музыкального сценического произведения.

Таким образом, в условиях экранного музыкального театра временная координата значительно трансформируется, она проявляет себя как характеристика, существенно преобразующая аудиальный план. В итоге *визуальная концентрация времени формирует новое изобразительное пространство особой плотности*. В свою очередь, это ведет к появлению оригинальных и индивидуальных смысловых акцентов в экранных музыкальных жанрах.

Воплощение пространства в произведениях экранного музыкального театра

Пространственная координата в музыкальном произведении часто оказывается менее значительной. Она традиционно представляется контрастными динамическими соотношениями типа $f - p$, создающими эффект «эха», регистровыми сопоставлениями со своеобразной аналогией «небеса — земля», изменениями плотности оркестровки и другими приемами. В условиях музыкального театра существует сценическая пространственность, создаваемая художниками-постановщиками: декораторами, костюмерами и осветителями. В экранном музыкальном театре эта координата также имеет большое значение, и ее решение имеет свою специфику. Оценивая ее значение, Б. Балаш указывал, что музыка в кино выполняет не только художественную функцию, но и придает кадрам естественное и живое выражение, делает изображения «сферическими» и одновременно заменяет третье измерение: «Музыка — это акустический фон, акустическая перспектива»²⁴.

Очевидно, стоит условно выделить два уровня художественного пространства, присутствующего во всех слагаемых рассматриваемого синтетического целого: это *внутреннее пространство* (эмоциональное и в том числе авторское пространство как особое его проявление²⁵) и *внешнее* (сюжетное, где пейзаж выступает как его частное воплощение).

Уточняя специфику категории пространства в музыке, Г. Орлов писал о тонкости грани, разделяющей в музыке пространство духовное и материальное²⁶. Арии-портреты, лирические каватины, драматические монологи, сольные балетные вариации и *pas de deux* — все эти типичные характеристики, в первую очередь, сконцентрированы на изображении внутреннего мира героев музыкального театра. Мрачные раздумья Бориса Годунова, хвастливая бравада Фарлафа, горький плач Ярославны, чувственное адажио Спартака и Фригии — подобных примеров можно привести немало.

В некоторых случаях в произведениях музыкального театра появляются эпизоды, описывающие картины природы. Так, именно музыкальными пейзажами выделяются оперы Р. Вагнера, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского и других композиторов. Однако суровые всплески волн «Песни варяжского гостя», пугающая морская бездна «Садко», картина грозы в «Пиковой даме», необыкновенно поэтичные поющие снежинки «Щелкунчика», морская стихия «Летучего голландца» также имеют яркую эмоциональную окрашенность.

Многие особенности пространства предусмотрены самим либретто музыкального театрального произведения. К примеру, в финале «Аиды» Дж. Верди было заложено совмещение сцен в склепе (Аида — Радамес) и в храме (Амнерис — жрецы), что потребовало разделения сценического пространства на два уровня, неизменных во всех постановках этой оперы.

Постоянные перемещения заданы в опере Дж. Россини «Турок в Италии». Просдочимо пишет комедию, прообразы которой живут перед ним. Взгляд поэта со стороны и одновременно вереница приключений иноземца создают особую пространственную перспективу: это размышления сочинителя (*авторское пространство*)²⁷ и интрига, связывающая Фиориллу, Селима, Джеронио и Зейду (*сюжетное пространство*). Аналогичные соотношения складываются в мюзикле Р. Коччианта «Собор Парижской Богоматери», где поэтичные монологи Гренгуара, останавливающие, а порой и

²⁴ Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 286.

²⁵ Мы будем обращать внимание, главным образом, на случаи появления пространства «автора художественного», по терминологии Л. Казанцевой.

²⁶ Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки / Ред. Г. Орлов, М. Тараканов и др. М.: Сов. композитор, 1972. Вып. 2. С. 258-394.

²⁷ При этом следует заметить, что фактически Просдочимо объединяет в одном лице как персонаж, так и автора художественного: он олицетворяет собою самого Дж. Россини.

предсказывающие действие, содержащие оценку событий, представляют собой ту же речь автора, то же авторское пространство.

Режиссер и художник-оформитель, создавая сценическое пространство спектакля, в первую очередь, исходят из особенностей содержания. В результате возникают такие сюжетно-сценические разновидности пространства, как *реальное* (бытовое или исторически стилизованное) и *условное* (сказочно-фантастическое или абстрактное). Соединение реального бытового и условного фантастического пространства изначально задано в тексте «Русалки» А. Пушкина. Историческое пространство обязательно должно быть отражено в постановках «Бориса Годунова» и «Хованщины». Условность образов пьесы К. Гоцци «Любовь к трем апельсинам» приводит к образованию абстрактного пространства, в частности, в постановке оперы С. Прокофьева режиссером Ж. Джунгом в театре Лионской оперы. Кроме того, различные разновидности пространственных решений могут возникнуть исключительно как итог постановочных замыслов.

Движение, охватываемое нашим зрением, — это, в первую очередь, движение пространственных форм. Но привычное для настоящего времени абстрагирование при встрече с пространством киноэкрана фактически связано с присутствием условности иного плана. Реальное пространство трехмерно, однако уже на сцене формируются неизбежные противоречия, когда выступающий на фоне условной плоской декорации актер участвует в образовании пространственных сочетаний.

Несмотря на свою условность, театр все же по-своему старается восстановить естественные характеристики пространства. Тогда, например, выбирается такое художественное оформление спектакля, в котором расположение декораций на разных уровнях сцены создает иллюзию объема²⁸. Профессионализм операторов и упомянутое выше умение абстрагироваться позволяют преодолеть плоскостный характер изображения в произведениях экранного музыкального театра. В них присутствуют черты как условного, так и реального пространства, но именно в рамках музыкального театра данная координата воплощается

исключительно динамично. В то же время камера, выполняющая функцию глаза, организована по воле оператора, и изменить направление взгляда «киноглаза» невозможно.

Мы можем говорить об определенных видах экранного пространства, которые формируются в зависимости от экранных жанров музыкального театра. Так, жанр музыкального фильма (фильм-опера, фильм-мюзикл, фильм-оперетта), безусловно, тяготеет к «реальному» художественному пространству. Музыкальный спектакль и фильм-балет чаще всего настроены на условное пространство (на экране показываются сцена, театральные декорации и прочие атрибуты театра). Оригинальное и многообразное условное пространство присутствует в музыкальной мультипликации. В жанре видеоклипа возникают самые разные пространственные знаки: здесь можно наблюдать реальное концертное пространство (концертный видеоклип), натуральный пейзаж (видовой видеоклип), условное (мультипликационное, компьютерное) пространство и различные комбинированные сочетания пространственных решений.

Условные театральные декорации по-прежнему сохраняются в экранизациях балетов, очевидно, потому что сложный танец требует специальной поверхности, возможной только в сценических или в павильонных условиях. Вполне естественно, что это функциональное пространство отражается и на его художественном воплощении. В фильме-балете случаи введения натуральных съемок довольно редки. К их числу можно отнести кадры с изображением кровавого морского прилива и ряда зеленой поросли в фильме-балете «Эгле-королева ужей» на музыку Э. Бальсиса (режиссеры А. Моцкус, В. Гривизкас). С помощью этих пейзажей более зримо обозначилась сюжетная развязка — смерть Короля ужей и превращение Эгле и ее детей в деревья.

Новые концепции собственно экранного балета, часто предполагающие пантомимные сцены, в большей степени открыты к подобным «выходам на пленэр». Именно так открываются в фильме-балете на музыку М. Мусоргского «Картинки с выставки» в постановке Б. Хебера картины колосящегося поля («Быдло»), зеленого луга («Тюильри»), летнего парка («Лимож»), подводного мира («Катакомбы. С мертвыми на мертвом языке»), речного берега («Баба-Яга»). Однако примеры такого типа немногочисленны, что обусловлено природой балетного танца.

²⁸ О возможностях расширения пространства с помощью лестниц и арочных конструкций в условиях сцены пишет Н. Громов. См.: Громов Н. Основные модели сценического пространства спектакля: Лестница и арочные конструкции // Пространство и время в искусстве / Ред. Е. Хваленская. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 151-168.

Кинематограф, действительно, значительно способствовал усилению реальности звучания художественного пространства музыкального театра. Довольно часто изображаемое пространство в жанре музыкального фильма *реально*, поскольку создается кадрами натуральных съемок. Такие съемки, придавая естественность звучанию пространства, усиленные шумовыми вкраплениями в аудиальный ряд, способны усилить реалистические начала в музыкальном театре, представляющем собой очень условный мир, герои которого в основном поют или объясняются исключительно посредством танца. Техника натуральных съемок предпочитается многими из постановщиков художественных версий оперных спектаклей, в сравнении с павильонной съемкой.

Как считает З. Лисса, по-настоящему реальным можно считать только пространство, которое показывают в документальной хронике²⁹. Однако в фильме-опере Ф. Митгерана «Мадам Баттерфлай» на музыку Дж. Пуччини монтажное введение документального фрагмента способствует эмоциональному противоречию: черно-белые кадры хроники противопоставлены утонченному миру чувств главной героини в поэтической картине ноктюрна (II акт) и воспринимаются как чуждое пространство.

С другой стороны, режиссер способен подать вполне реальное пространство как условное. Так, например, в фильме по опере Ж. Бизе «Моя Кармен» режиссер В. Окунцов, снимая главную героиню на фоне воспроизводимой в павильоне городской улицы, совершенно исключает массовый фон³⁰. Все сцены Кармен вводятся в картину как воспоминания приговоренного к смерти Хосе, рассказывающего путешественнику свою трагическую историю. Изображение возлюбленной в неподвижном «безжизненном» пространстве приводит к формированию его зрительского восприятия как своеобразной театральной декорации.

Тонкая грань между реальным пространством и его превращением в пространство условное ощущается в фильме-балете А. Марзелера «Болеро» на музыку М. Равеля. В его фильме музыканты симфонического оркестра Монреала во главе со своим дирижером Ч. Дютуа снимались как актеры пантомимы. Экранизация несет собой новую символику. Действие происходит в помещении шапито, внутри которого размещена большая афиша, изображающая многорукое божество, держащее отрубленную свиную голову. Выступление

жонглеров, акробатов, музыкантов-эксцентриков сменяет появление фокусника. Однако порой во время представления за спиной дирижера мелькает маска черта. Цирк превращается в откровенный балаган, когда на его арене движется совершенно немислимая процессия: на носилках проносят главу католической церкви, причем лицо Папы то же, что и у директора этого загадочного заведения. В конце представления зрители, увидев деньги, падающие из ящика фокусника, бегут за ними на сцену. Директор цирка в маске дьявола подгоняет их взмахами своей дирижерской палочки. Люди превращаются в стадо свиней, которых загоняют в клетку. Представление закончено. Служители подметают сцену, насвистывая мелодию «Болеро».

Мрачная фантастика фильма в какой-то мере переключается с оценкой произведения А. Сюарсом: ««Болеро» — это звуковой образ зла, которое, быть может, мучило Равеля в течение всей его жизни и в конце стало таким страшным, таким жестоким, после того, как овладело его мозгом, стало хозяином его тела»³¹. По мнению французского публициста Ж. Катала³², в «Болеро» была выражена навязчивая идея кошмара: «Разве не ужасно трагическое нарастание темы «Болеро», упрямо, с методической точностью метронома повторяющей себя, но так и не способной вырваться на волю? Разве не напоминает она узника, мечущегося по камере и безуспешно пытающегося разбить головой каменные стены?»

Сюрреалистическая версия А. Марзелера весьма живописна. Вполне реальное, на первый взгляд, пространство в сюжетном развитии преобразуется в ирреальное. Видимо, постановочная версия имеет основания в сухом и лаконичном ответе Равеля, соглашавшегося с утверждением одной из слушательниц, что его «Болеро» — безумие. Нежелание Равеля с определенностью высказаться по поводу своего сочинения объясняет экстравагантную интерпретацию: музыка «Болеро» притягивает, как магнит, и остается таинственным сфинксом³³.

³¹ Цит. по: Мартынов И. Морис Равель. М.: Музыка, 1979. С. 234.

³² Там же. С. 234.

³³ В музыке М. Равеля своеобразно показано движение в пространстве, его разрастание и приближение наблюдаемого объекта, поскольку динамическая шкала в произведении разворачивается от *pp* к *f*, расширяется диапазон, увеличивается число инструментальных партий. В экранизации эта логика учтена, так как к концу фильма увеличивается количество крупных планов.

²⁹ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка. 1970. С. 92-93.

³⁰ Даже в звучании «Хабанеры» снимается хоровой припев.

Условное пространство в экранном музыкальном театре связано и с развитием компьютерных технологий. Такое пространство показано в мультипликационных жанрах оперы, балета, мюзикла, концерта и видеоклипа. Особенно интересны выполненные в компьютерной графике мультипликационные видеоклипы «Свадьбы Фигаро» (режиссер П. Рулин) и «Волшебной флейты» (режиссер Р. Кrumме).

Новое эмоциональное пространство в произведениях экранного музыкального театра формируется посредством *внутреннего монолога*. Собственно внутренний монолог — явление в музыкальном театре широко распространенное: Иван Сусанин в ночном зимнем лесу, Руслан на мертвом поле, Борис Годунов на Красной площади во время венчания на царство мысленно обращаются к самим себе. В реальности — это речь «про себя», в театре — реплики в сторону, в фильме — закадровый текст. Этот кинематографический прием широко используется в жанрах музыкального фильма, мультипликационной оперы и видеоклипа. Безусловно, более значительны масштабы внутреннего монолога в жанре музыкального фильма³⁴.

Именно так решена первая сцена Катерины в фильме-опере «Катерина Измайлова» на музыку Д. Шостаковича (режиссер М. Шапиро). Музыкальный план, представленный тоскливыми интонациями первого ариозо, от слов «Ах, тоска какая, хоть вешайся...» дополняется визуальным рядом, изображающим молчаливую женщину. Ее *пенне за кадром* — кинематографический внутренний монолог. Вид скупающей Катерины в одной из частей кадра, разделенного по горизонтали, дополняют другие: Катерина, одиноко прогуливающаяся во дворе, на улице, в саду, бесцельно слоняющаяся по дому из угла в угол.

С конца 80-х гг. прошлого века видеозаписи сценических произведений музыкального театра не-

сут на себе заметную печать новой видеорежиссуры, которой также доступно преобразование пространства. Так, видеозапись оперы Н. Римского-Корсакова «Млада» (спектакль Большого театра в постановке Б. Покровского) обогатилась видеоэффектами (видеорежиссер П. Федоровский). В эпизоде первого выхода Морены используется солярный эффект, создающий вокруг богини особое пространство. На фоне тревожного красного света, дополненного вишнево-фиолетовыми бликами, возникает выбеленная размытая фигура (в профиль). Использование этого приема определенно украшает экранную версию спектакля. Рассматриваемый эффект выступает как современная кинематографическая параллель наряду с характерными романтическими музыкально-выразительными средствами этой сцены: тоникализация увеличенного трезвучия и альтерированный ум. VII⁷, хроматическая и целотоновая гаммы, тремоло и тираты.

Эффект сознательного высвечивания изображения раньше применялся в фотографии, где получил специальное обозначение соляризации³⁵. Однако в кинематографе он не приобрел широкого применения, хотя деятели музыкального экрана все больше уделяют ему внимания. Такие же солярные изображения появляются в фильме-балете «Евгений Онегин» на музыку П. Чайковского (режиссер Дж. Блек). С их помощью создается психологическое пространство внутреннего мира главного героя, переживающего смерть Ленского и потерю любви Татьяны: их изображения дополнительно введены в наплыве кадров, выполненных в названной технике съемки.

Для изображения условного пространства также используются комбинированные съемки. В уже упомянутой видеозаписи постановки оперы «Млада» погружение Яромира в сновидение показано посредством комбинированного объединения кадров. Первый из них (общего плана) охватывает большую часть сцены и показывает собравшегося заснуть Яромира, на втором (среднего плана) — герой приподнимается, кроме того, в пространство кадра (справа) введена символическая фигура (тень Млады). Музыкально-выразительные средства этого эпизода связаны с эллиптическими последованиями и политональными гармониями. В результате оказывается возможным ввести дальнейшие события (сон Яромира) более выразительно и интересно именно с помощью новых технологий.

³⁴ Внутренний монолог многократно используется кинорежиссером Ж. Поннелем в фильме «Свадьба Фигаро». Воспоминания Графини Розины (арии из II действия), подозрения и тайные планы Графа Альмавивы (финал II действия, ария из III акта), волнение Сюзанны (сцены из II и IV действия), беспокойство Керубино (сцена из II действия), ревность Фигаро (ария в IV действии) и многие другие эпизоды решены средствами внутреннего монолога. Для всех указанных эпизодов оперы характерно совмещение приема внутреннего монолога с одновременным введением техники крупного плана. В этих кадрах бытовое пространство оказывается нарочито размытым, а кинокамера фиксирует малейшие изменения в мимике актера.

³⁵ См. Фото и видео: Справочник. М.: Дрофа, 1995. С. 174.

Особые идеи пространственности заложены в либретто многих произведений сценического музыкального театра в сценах воспоминаний, сновидений, галлюцинаций. В этом плане весьма показателен оригинальный пример воплощения искаженного пространства из мультипликационного балета «Барби. Лебединое озеро» (режиссер О. Херлей, художник П. Мартишус, композитор А. Рос). В сцене бала принц Дэниэль³⁶, очарованный действием волшебного талисмана, танцует с дочерью чародея Ротбарта знаменитое *Pas de deux* на музыку П. Чайковского, видит перед собой прекрасную Одетту. В фильме в сцене танца показано многократное чередование изображений Одиллии, которая заметна всем, собравшимся на балу, и Одетты, видимой только Принцу.

Особенно динамичны пространственные перемещения в жанре мультипликационного видеоклипа. Так, например, оригинально комбинируются сочетания реального и компьютерного фона в видеоклипах «Лакме» на музыку дуэта Малики и Лакме из оперы Л. Делиба (режиссер П. Рулин), «Искатели жемчуга» на музыку дуэта Надира и Зугри из оперы Ж. Бизе (режиссер Т. Мураками), «Риголетто» на музыку песенки Герцога из оперы Дж. Верди (режиссер М. Рено), «Кармен» на музыку хора мальчиков из оперы Ж. Бизе (режиссеры К. Валло, П. Рулин).

В зависимости от избираемого жанра экранизации произведения музыкального театра мы можем наблюдать *константный или переменный масштаб экранного пространства*. В частности, трансляции музыкальных спектаклей, как правило, выдерживают в большинстве случаев константный (сохраняющийся в течение длительного времени) масштаб пространства. Напротив, жанры музыкального фильма, музыкальной мультипликации, видеоклипа, тяготеют к переменности и особо динамичной смене масштабов экранного пространства³⁷.

Пространство экранного музыкального театра очень часто имеет *символическое значение*. Так, например, выразительны и символичны кадры фильма-оперы «Катерина Измайлова» с серыми мрачными стенами купеческого дома-крепости.

Героиню, одиноко выглядывающую из окна и завидующую свободному полету парящих в небе птиц, можно сравнить с птицей, страдающей в неволе. Цепи ограды рядом с Кармен воспринимаются как угрожающие ей оковы в фильме В. Окунцова «Моя Кармен». Метафоричное пространство в экранном музыкальном театре соотносится как с фрагментами изображения, так и с более масштабными структурами. Краткие кадры указанных выше примеров соответствуют первой модели — *краткой изобразительной метафоре*. Вторую модель — *развернутой метафоры* — можно увидеть в символическом пространстве мультипликационных видеоклипов «Паяцы» (режиссер М. Рено), «Лакме» (режиссер П. Рулин) и мультипликационной оперы «Риголетто» (режиссеры Я. Маккинон, П. Саундерс, художник М. Стюарт). Порождая собственный знаковый ряд, экранный музыкальный театр включает дополнительные аудиовизуальные контрапунктические соотношения: так происходит обогащение музыкального плана новыми стилистическими и смысловыми оттенками.

В фильме-концерте «Избранные оперы: Венецианский маскарад» из серии «Образы классики», созданном режиссерами и операторами компании «Power sports international», музыка увертюры В. Моцарта к опере «Похищение из сераля» предстает последовательностью пейзажных кадров с видами итальянского города и портретами масок³⁸. Визуальное пространство оказывается отдаленным при сравнении со сценическим оригиналом оперы. Их родство, вероятно, основывается на условной аналогии *театр — маскарад*, просматриваемой на протяжении всего фильма, в котором музыка известных оперных арий из произведений Ж. Бизе, Дж. Верди, Ш. Гуно и других композиторов сочетается с картинами Венеции и карнавальными образами. Условный характер присущ и временной координате: на протяжении всей картины в представлении визуального ряда преимущественно использована техника рапидной съемки, придающая движению замедленный характер.

Итак, в экранном музыкальном театре время и пространство подчинены основным эстетическим законам. Эти категории выступают как условные, образуя неразрывную взаимосвязь. Пространственно-временной континуум часто имеет эмоциональную направленность, однако в зависимости

³⁶ Имя принца изменено в сравнении с либретто балета П. Чайковского.

³⁷ Опытный оператор С. Медынский пишет о сложившихся в кинематографе традициях в изображении пространства на уровне съемок общего, среднего и крупного планов. См.: Медынский Е. Компонуем кинокадр. М.: Искусство, 1992.

³⁸ Кадр в данной работе понимается как наименьшая функциональная составляющая кинематографического целого.

от жанра или постановочных идей усиливаются реальность или метафоричность хронотопа. В новых условиях произведения музыкального театра переосмысливаются и структурируются соответственно новым кинематографическим принципам. Усиление той или иной координаты в одном ряду соотносится с ее особым решением в другом, то есть: остановка во времени (эмоциональное время в музыкальном плане) чаще всего соотносится с перемещениями в визуальном ряду, расширение

при этом эмоционального пространства связано с сужением визуального пространства (переход в изображении на крупный план). Пространственно-временной континуум в произведениях экранного музыкального театра имеет мозаичный характер и реализуется разнообразными метроритмическими пропорциями. *Пространственно-временные соотношения обуславливают аудиовизуальный контрапункт, определяющий собою эстетический феномен экранного музыкального театра.*

Список литературы:

1. Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. 328 с.
2. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худ. литература, 1975. С. 6-71.
3. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Литературно-критические статьи. М.: Худ. литература, 1986. С. 121-290.
4. Вернадский В. Время: Из летописного наследия В. Вернадского // Вопросы философии. 1966. № 12. С. 101-113.
5. Громов Н. Основные модели сценического пространства спектакля: Лестница и арочные конструкции // Пространство и время в искусстве / Ред. Е. Хваленская. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 151-168.
6. Зобов Р., Мостепаненко А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. Б. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 11-25.
7. Каган М. Пространство и время как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. Б. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 26-38.
8. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: ИПЦ «Факел» ООО Астраханьгазпром, 2001. 368 с.
9. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка. 1970. 495 с.
10. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. Избр. работы: в 3 т. Л.: Худ. литература, 1987. Т. 1. С. 261-654.
11. Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. Б. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 238-247.
12. Мотылева Т. О времени и пространстве в современном зарубежном романе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. Б. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 186-199.
13. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
14. Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки / Ред. Г. Орлов, М. Тараканов и др. М.: Сов. композитор, 1972. Вып. 2. С. 258-394.
15. Покровский Б. Размышления об опере: Кн. для учащихся. М.: Просвещение, 1979. 192 с.
16. Полякова Л. «Евгений Онегин» на экране (о фильме-опере) // Сов. музыка. 1959. № 6. С. 119.
17. Притыкина О. Музыкальное время. Его концептуальность, структура, методы исследования: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1986. 19 с.
18. Рудь И., Цуккерман И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Отв. ред. Б. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 262-273.
19. Сапаров М. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Отв. ред. Б. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 85-103.
20. Эдкинд М. О диапазоне пространственно-временных отношений в искусстве оформления сцены: Опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации // Ритм, пространство и время / Отв. ред. Б. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 209-219.
21. Эйнштейн А. Сущность теории относительности / Пер. с англ. Изд. 4-е. М.: Иностранная литература, 1955. 160 с.

References (transliteration):

1. Balash B. Kino: Stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva. M.: Progress, 1968. 328 s.
2. Bakhtin M. Problema sodержaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve // Bakhtin M. Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let. M.: Khud. literatura, 1975. S. 6-71.
3. Bakhtin M. Formy vremeni i khronotopa v romane: Ocherki po istoricheskoy poetike // Bakhtin M. Literaturno-kriticheskie stat'i. M.: Khud. literatura, 1986. S. 121-290.
4. Vernadskiy V. Vremya: Iz letopisnogo naslediya V. Vernadskogo // Voprosy filosofii. 1966. № 12. S. 101-113.
5. Gromov N. Osnovnye modeli stsenicheskogo prostranstva spektaklya: Lestnitsa i arochnye konstruksii // Prostranstvo i vremya v iskusstve / Red. E. Khvalenskaya. L.: LGITMiK, 1988. S. 151-168.
6. Zobov R., Mostepanenko A. O tipologii prostranstvenno-vremennykh otnosheniy v sfere iskusstva // Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve / Red. B. Egorov. L.: Nauka, 1974. S. 11-25.
7. Kagan M. Prostranstvo i vremya kak problema esteticheskoy nauki // Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve / Red. B. Egorov. L.: Nauka, 1974. S. 26-38.
8. Kazantseva L. Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya. Astrakhan': IPTs «Fakel» OOO Astrakhan'gazprom, 2001. 368 s.
9. Lissa Z. Estetika kinomuzyki. M.: Muzyka. 1970. 495 s.
10. Likhachev D. Poetika drevnerusskoy literatury // Likhachev D. Izbr. raboty: V 3-kh t. L.: Khud. literatura, 1987. T. 1. S. 261-654.
11. Martynov V. Vremya i prostranstvo kak faktory muzykal'nogo formoobrazovaniya // Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve / Red. B. Egorov. L.: Nauka, 1974. S. 238-247.
12. Motyleva T. O vremeni i prostranstve v sovremennom zarubezhnom romane // Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve / Red. B. Egorov. L.: Nauka, 1974. S. 186-199.
13. Nazaykinskiy E. O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya. M.: Muzyka, 1972. 383 s.
14. Orlov G. Vremya i prostranstvo muzyki // Problemy muzykal'noy nauki / Red. G. Orlov, M. Tarakanov i dr. M.: Sov. kompozitor, 1972. Vyp. 2. S. 258-394.
15. Pokrovskiy B. Razmyshleniya ob opere: Kn. dlya uchashchikhsya. M.: Prosveshchenie, 1979. 192 s.
16. Polyakova L. «Evgeniy Onegin» na ekrane (o fil'me-opere) // Sov. muzyka. 1959. № 6. S. 119.
17. Pritykina O. Muzykal'noe vremya. Ego kontseptual'nost', struktura, metody issledovaniya: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. L., 1986. 19 s.
18. Rud' I., Tsukkerman I. O prostranstvenno-vremennykh preobrazovaniyakh v iskusstve // Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve / Otv. red. B. Egorov. L.: Nauka, 1974. S. 262-273.
19. Saparov M. Ob organizatsii prostranstvenno-vremennogo kontinuumakhudozhestvennogo proizvedeniya // Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve / Otv. red. B. Egorov. L.: Nauka, 1974. S. 85-103.
20. Edkind M. O diapazone prostranstvenno-vremennykh otnosheniy v iskusstve oformleniya stseny: Opyt analiza tvorcheskogo naslediya sovetskoy teatral'noy dekoratsii // Ritm, prostranstvo i vremya / Otv. red. B. Egorov. L.: Nauka, 1974. S. 209-219.
21. Eynshteyn A. Sushchnost' teorii otnositel'nosti / Per. s angl. Izd. 4-e. M.: Inostr. literatura, 1955. 160 s.