

**ОРГАННЫЙ КОНЦЕРТ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО:
ОСОБЕННОСТИ ВЕРСИИ МУЛЬТИМЕДИА**

**CONCERTUL PENTRU ORGĂ DE DMITRI CHIȚENCO:
PARTICULARITĂȚILE VERSIUNII MULTIMEDIA**

**THE ORGAN CONCERTO BY DMITRY KITSENKO:
PECULIARITIES OF ITS MULTIMEDIA VERSION**

ГАЛИНА КОЧАРОВА,
profesor universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Статья знакомит с мультимедийной версией Органного концерта, выступающего на разных этапах творчества Дмитрия Киценко в различных жанровых формах, в результате чего возникает своеобразный сверхцикл, объединяемый интертекстуальными связями. Мультимедийное преобразование Органного концерта за счет введения визуального ряда на основе работ Альбрехта Дюрера модифицирует основную концепцию сочинения, что требует нового подхода к его анализу. Автор определяет основные его направления и характеризует главные особенности, делая акцент на экранном материале и соотношении его с музыкальным рядом.

Ключевые слова: Дмитрий Киценко, Органный концерт, аудиовизуальная версия, концепция сочинения, сверхцикл, Альбрехт Дюрер

Articolul de față prezintă versiunea multimedia a Concertului pentru orgă de Dmitri Chițenco, reprezentat pe diferite etape ale vieții compozitorului în diverse forme de gen, provocând un fel de supercicl, fuzionat prin conexiuni intertextuale. Transformare multimedia prin introducerea șirului vizual bazat pe operele lui Albrecht Dürer modifică conceptul de bază al lucrării care necesită o nouă abordare a analizei sale. Autoarea definește principalele direcții și descrie principale caracteristici, cu un accent pe materialul vizual și relația sa cu partea muzicală.

Cuvinte-cheie: Dmitri Chițenco, Concertul pentru orga, versiunea multimedia, conceptul lucrării, supercicl, Albrecht Dürer

The article presents the multimedia version of the Organ concerto by composer Dmitry Kitsenko – the work presented at different stages of his creation in various genre forms, as a result there appeared a kind of supercycle, consolidated by intertextual connections. The multimedia transformation of the Concerto by introducing the visual range based on the works of Albrecht Dürer modifies the basic concept of this work which requires a new approach to its analysis. The author defines its main directions and describes the main features, with an emphasis on the screen material and its relationship with the musical component.

Keywords: Dmitry Kitsenko, Organ concerto, multimedia version, the concept of work, supercycle, Albrecht Dürer

Мышление современного человека неразрывно связано с восприятием искусства через медийные средства информации. Это побуждает исследователей по-новому подходить и к таким, казалось бы, привычным проблемам, как соотношение зрительных и музыкальных впечатлений в театре или в кино, вводить новые понятия, рожденные на основе осмысления роли и взаимодействия составляющих компонентов в формах и жанрах видов искусств, носящих синтетический характер. Так, например, Л. Бакши в своей статье *Природа звукоизобразительных образов*, анализируя на примере театральных постановок специфику зрелищных жанров, предлагает дефиницию «звукоизобразительный, или аудиовизуальный образ» [1, с. 48], Т. Шак, останавливая свое внимание на киномузыке, намечает в своем исследовании и более широкое направление, когда пишет, в том числе, об электронных средствах массовой информации, основанных на языке медиа [2, с. 3]. Со своей стороны, выдвигая понятие «медiateкста», она справедливо отмечает, что оно, вбирая в себя «современные визуальные практики, актуализируемые в рамках экранных искусств, <...> позиционируется одновременно и как форма существования *произведений медиаискусства* (курсив наш. – Г. К.), и как система элементов, развертывающихся во времени и пространстве и организованных в определенную структуру на основе иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности и смысловой интерпретации» [3, с. 4].

Если иметь в виду, как это делает Т. Шак, различные формы существования как *медиаискусства* вообще, так и *произведений медиаискусства*, необходимо, очевидно, поставить вопрос и о разной роли в них музыкального ряда, что во многом определяется и через оценку *генезиса замысла* такого произведения. Особый интерес в этом плане вызывает метод, избранный композитором Дмитрием Киценко, долгое время работавшим в Молдавии, затем на Украине, в Киеве, а ныне обосновавшимся в Канаде и уже получившим канадское гражданство.

После переезда в Канаду и ограничения условий для исполнения своих сочинений он начал представлять свою музыку в Интернете, сопровождая ее при этом визуальным рядом, что неожиданно повлекло за собой рождение на базе уже готовой музыки новых по жанру, аудиовизуальных произведений¹. В результате в его биографии заняли особое место опыты создания сво-

¹ См. об этом: [4; 5; 6; 7], где рассматриваются произведения Д. Киценко *Бабий Яр*, *In imo pectore*, *Концерт для органа, струнных и литавр*.

его рода «циклов», включающих в себя как чисто музыкальный, так и мультимедийный варианты одного и того же сочинения, где по-своему претворен принцип программности: так, при наличии в музыкальном прототипе заголовка программный замысел раскрывается еще более рельефно, при отсутствии же программного словесного комментария к музыке – рождается программный аудиовизуальный опус). Возникают и другие последствия, заставляющие по-новому взглянуть на артефакты, появляющиеся в результате такого жанрового трансфера:

- музыкальное произведение переходит в разряд пространственно-временных искусств;
- расширяется и углубляется общая концепция в результате взаимодействия и, по Л. Мазелю, «множественного и концентрированного воздействия» на слушателя средств разномодальных сфер искусства;
- формируется иерархическая текстовая структура, где музыкальный текст представляет «первородное начало», однако восприятие в целом опирается на взаимодействие субтекстов различной природы;
- в случае отсутствия сюжета в зрительном ряду становится необходимым определить характер распределения функций между компонентами (например, дробность, «клиповость», «монтажность» визуальных впечатлений требует большего единства, целостности процесса музыкального развития);
- в соединении аудио- и визуального рядов присутствует особая диалогичность, которая создает стилевые «встречи», порой на базе «диалога эпох». Последнее можно проследить на примере Органного концерта Д. Киценко – сочинения, которое в его творчестве на протяжении ряда лет претерпело несколько жанровых модификаций¹.

Концерт для органа, струнных и литавр Дмитрия Киценко занимает в его наследии особое место. Созданный в 1982 году тогда еще молодым автором, он в том же году, 21 декабря, впервые прозвучал в Органном зале Кишинева на Шестом смотре творчества молодых композиторов Молдавии, в исполнении недавно закончившей к тому времени Московскую консерваторию органистки Анны Стрезевой, при участии струнной группы Филармонического оркестра под управлением Льва Гаврилова. А в апреле 1988 года Лариса Булава в сопровождении Камерного оркестра Латвийской филармонии сыграла Концерт в Риге, в Домском соборе, повторив его исполнение 11 декабря того же года в Кишиневе.

Замыслы автора, связанные с этим сочинением, в дальнейшем, однако, не ограничились только лишь поиском дополнительных возможностей его концертного исполнения: трактуя свое произведение как своего рода «доструктурную модель» (А. Лосев), он обращается к созданию новых исполнительских его версий, которые побуждают реконструировать сам изначальный жанровый проект Концерта. Так, в 2007 году на его базе родился *Concerto grosso* № 2, где автор «убирает» органную мощь, выявляя чистое – монохромное звучание струнных, но дополняя их участием литавр, а партия органа становится основой для включения в партитуру двух концертирующих скрипок и концертирующей виолончели².

По-своему продолжила жизнь Органного концерта и аудиовизуальная его версия, позволившая композитору в новом ключе раскрыть историзм своего авторского взгляда на христианскую культуру и добиться эффекта «художественного договаривания» (А. Соколов) исходного замысла вполне в духе времени, обратившись к средствам Интернета. Используя апрельскую запись 1988 года, сделанную в Риге, в Домском соборе, он выкладывает ее во Всемирной сети 17 января 2012 года на <http://youtu.be/JnoqUFzPSVA> и на <https://vimeo.com/35237210> в новой модификации, с видеорядом, выполненным на основе работ Альбрехта Дюрера³.

1 Более подробно об этом сочинении см. в моей статье, размещенной на сайте Международной интернет-конференции *Музыкальная наука в едином культурном пространстве*, приуроченной к 70-летию со дня основания академии и 140-летию со дня рождения Елены Фабиановны Гнесиной, в разделе *Актуальная музыка* [6].

2 Более подробно об этом сочинении, прозвучавшем в свое время в Киеве см. там же [6].

3 Подборка картин сделана с сайтов в Интернете, посвященных творчеству А. Дюрера: <http://www.wikiart.org/ru/albrecht->

Тем самым Д. Киценко еще более углубляет историческую перспективу своего сочинения, на которую было указано в программке, сохранившейся у композитора со дня концерта в Домском соборе. Любезно предоставленная мне выдержка из нее, в частности, гласит: «Концерт для органа, струнного оркестра и литавр (1982) связан с традициями великих мастеров XVIII века И. С. Баха и Г. Ф. Генделя и отражает своеобразно воспринятую молодым автором стилистику необарокко. Концерт состоит из трех частей. Первая часть (*Allegro moderato*) — написана в старосонатной форме с мелодикой баховского типа. Возникающие порою неожиданные интонации и жесткие гармонические вертикали вносят в музыку элементы напряженности, затаенного конфликта. Вторая часть (*Adagio*) — представляет собой по форме тему с вариациями. Музыка отражает сферу просветленной лирики. Постепенно разворачиваясь, тема обрастает многослойной полифонической тканью, не теряя при этом своего основного лирического содержания. Третья часть (*Allegro*) — построена в форме фуги. В ее теме — сгусток энергии, волевого начала. Музыка отмечена известной близостью к полифоническому письму Генделя. В целом в Концерте сквозь кажущуюся стилистическую ретроспективу как бы проступают образы нашего времени»¹.

Верно подмеченная в этом высказывании идея заложенного в данном сочинении «диалога эпох», с его многослойной герменевтической концепцией, соединившей Современность и Барокко, преобразуется в более позднем, мультимедийном варианте Концерта, где при добавлении визуального ряда, отражающего ренессансное мышление наиболее выдающегося немецкого художника эпохи Возрождения, она обретает новый смысл и глубину за счет обращения к библейским сюжетам. Складывается более длинная «цепочка» и временных ориентиров стиля, придающих ему особую многомерность: Современность – Барокко – Ренессанс – Библейская история. Используемая в данном контексте «материализация» древних легенд, реализуемая средствами изобразительного искусства, служит при этом дополнительным разъясняющим фактором. К тому же она ассоциативно связана с *символизацией тембра органа* – неотъемлемого атрибута христианской религиозной службы, придающего ей как особое величие и пышность, так и, в частности – тем более, если взять традицию протестантизма – строгость и аскетизм.

Для Д. Киценко такая ассоциативная связь представляется вполне естественной: он тесно соприкасается с немецкой культурой – через свою дочь, живущую в Германии, к тому же ему близка религиозная тематика. Она широко обнаруживается в его творчестве, результатом чего нередко становится *сакрализация жанра* его сочинений. В мультимедийной версии его Органного концерта такая сакрализация приобретает особый характер, преломляясь главным образом именно в параллельно развивающемся визуальном «надтексте» – в отличие от другого сочинения Д. Киценко, *In imo pectore*, по поводу содержания музыки которого, еще до создания аудиовизуального варианта, автор сам сказал: «Возможно говорить о взгляде на мир, на божественное происхождение человека и его приход на землю». Дополнительными маркерами такой сакрализации становятся в партитуре *In imo pectore* и музыкальные «намекы» – цитаты из арии сопрано *Mein Gott ich liebe dich* из *Кантаты BWV77 Du sollst Gott, deinen Herren, lieben* И. С. Баха и арии альты *Erbarme dich mein Gott* из баховских *Страстей по Матфею*. Одновременно здесь (как и перед этим у Д. Киценко – в *Бабьем Яре*) полистилистический принцип диалога, соединяющего разные эпохи и стилевые пласты, заложен уже в самом музыкальном материале, введение же визуального ряда лишь усиливает диалогический характер общей драматургии мультимедийного произведения.

durer/ и http://iskusstvu.ru/albreht_djurer

1 Все высказывания Д. Киценко взяты для этой статьи из электронной переписки с композитором в 2014-2015 гг., сохраненной в личном архиве автора. Композитор также уточнил по скайпу, что текст программки к рижскому исполнению Концерта он написал сам.

В своеобразном ракурсе воплощается в аудиовизуальной версии Органного концерта и принцип цитации, поскольку партитура его, в отличие от *Бабьего Яра* или *In imo pectore*, целиком базируется на *авторском* музыкальном материале. Как сообщает он сам в электронной переписке, «внешних источников в музыкальном тематизме нет, если не считать попевку в первой части – ла – си – до – ля – ре... Толчком для нее послужила до-минорная fuga из 1-го тома ХТК. Относительно второй части – мелодическое строение, записанное на 4/4, на самом деле излагается в переменном размере, тема с украшениями, разнообразие общих форм движения (попытка создать „лепнину” по типу архитектурных форм – архитектура как застывшая музыка, а здесь наоборот – застывшая архитектура приходит в движение). В третьей части – сознательное нарушение принципа, когда в фуге (или в другом полифоническом произведении строгого стиля) нельзя применять два скачка в одном направлении. Кроме того, вместо скачка на кварту, у меня в теме два скачка по квинтам. Для себя отмечаю отдаленное сходство с „Арлезианкой” Бизе. Может, и нет близкого сходства, но по духу, жанрово. Конечно же, в конце Финала, медленное движение как дань традиции. Добавлю, что чисто технически, сначала были написаны первая и третья части. Это мне дало понимание тематизма второй части».

Как результат, функция *цитирования* практически полностью доверена *визуальному* ряду, который, однако, не представляет сам по себе нечто изолированное, поскольку, если судить о его роли в целом с точки зрения его темпоритма, композитор регулирует частоту смены кадров в соответствии с характером музыкального движения, в каждой части по-своему. Это ясно уже при анализе выполненной Д.Киценко раскадровки визуального ряда видеоролика, сопровождаемой хронометражем.

При ее просмотре становится очевидным, что в подборе работ А. Дюрера заметен интерес не только к библейским мотивам: здесь присутствуют и портреты реальных людей – современников художника. На них запечатлен облик и высокопоставленных лиц или ученых-философов, и представителей простонародья, рядом – портреты его жены, родителей и его собственные автопортреты, выполненные в разные годы жизни. Сам композитор говорит об общей логике построения визуального ряда следующее: «1-я часть черно-белая, <...>. 2 часть – взял цвет. Мне были интересны люди. Только представить себе, как это было давно! Они жили со своими достоинствами и недостатками. В общем, [«мне хотелось» - Г.К.] как-то отразить ту эпоху. В 3 части начинаю в цвете, немного жанровости, даже музыканты играют, но перехожу на черно-белое, так как музыка становится более драматичной. Здесь присутствуют мотивы Иисуса Христа, его осуждение, Распятие, снятие с Креста, а также люди, как простые, так и правители (хотел показать нашу зависимость от власти), и, конечно же, апостолы. И в конце – Дева Мария с младенцем <...>. Мадонна остается – формально там 18 сек., но это как заставка – финальная – например, в театре опускается занавес, на котором есть изображение».

Когда смотришь и слушаешь видеозапись Органного концерта Д. Киценко в Интернете, ясно ощущаешь бег времени, его неумолимость и мощную, напористую энергию. При этом дробность процесса визуального восприятия, казалось бы, свидетельствующая о «клиповом» характере его организации, не мешает его целостности. Это подкрепляется и соответствием визуального ряда особенностям музыкальной формы, ее тематической структуре и темповому плану трехчастного цикла. Важны и мелкие детали этого соответствия. Так, например, средняя продолжительность показа кадров в первой части создает эффект динамичного, стремительного их чередования, с интервалом в 5 секунд. Лишь в последних кадрах, где использованы два варианта «Моления о чаше» и совместный герб семейств Дюрер и Холпер, течение времени несколько замедляется (изображения задерживаются на 7 и 8 секунд), что порождает необходимый спад напряжения, как и следует быть в каденции, с её традиционным *ritenuto*. Во второй, медленной части внимание слушателя-зрителя все чаще и дольше задерживается на созерцании лиц, воплощающих глубину мысли или приближающихся к идеалу природной

красоты. Образы Христа и скорбящей Богородицы, алтарные изображения, собственные лики художника останавливают время в еще большей степени, маркируя моменты проведения важных музыкальных тем. В финале временные акценты сделаны на сцене несения креста, а в самом конце – на оплакивании Христа, на исцелении апостолами недужного калеки и, как уже говорилось – на ставшей своего рода заключительной «фермой» всей части и цикла в целом картине, возвеличивающей Мадонну, коронуемую ангелом.

В лабиринте прошлого и настоящего, где воплощены в комплексной форме мультимедийного сочинения разные исторические фазы и разные формы художественной жизни, найденные человеческой цивилизацией, Д. Киценко словно стремится по-новому отразить «открытое пространство» культуры, следуя вектору времени. В музыке он, обращаясь к старинным композиционным формам или соединяя с современной лексикой средства вертикали и приемы голосоведения, присущие готической гетерофонии и полифонии времен эпохи Барокко, выявляет в музыкальном языке стилистику, свойственную нео-художественным направлениям. В общем же, многослойном контексте аудиовизуального произведения он обращается к реальному соотношению музыкального диалога с ренессансной живописью, графикой и иконографией, что требует расширения культурного тезауруса и от воспринимающего это сочинение. И естественно, что для этого Д. Киценко, находясь в поисках собственных путей для вхождения в жанровую типологию современного композиторского творчества, реализует свое метакультурное сознание через «медиа-встречу» с пользователями Интернета, одновременно ища среди них достойного собеседника, нагруженного опытом разностороннего художественного восприятия нашей действительности. Он, со своей стороны, как бы стремится сформировать себе такого собеседника – равноправного участника диалога об искусстве, поскольку ведь само соотношение музыкального и видеоряда существенно расширяет наше представление о памяти европейской культуры, где разные виды искусств, взаимодействуя между собой, формируют художественный опыт нашего современника как отражение многоплановой картины мира.

Библиографические ссылки

1. БАКШИ, Л. Природа звукоизобразительных образов. Музыка и театр в XXI веке. В: *Музыкальная академия*, 2011, №1, с. 48-55.
2. ШАК, Т. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино). Автореф. дис. ... доктора иск-вед. Ростов-на-Дону, 2010, 54 с.
3. ШАК, Т. *Музыка в структуре медиатекста*. Монография. Краснодар: КГУКИ, 2010, 356 с.
4. ЗАПЕСКА, К. «Бабий Яр» Д. Киценко: новое направление поисков в сфере мультимедийности. В: *Музыка в пространстве медиакультуры*. Краснодар: издательство КГУКИ, 2014, с. 294-302.
5. КОЧАРОВА, Г. Дмитрий Киценко: поиски на пути создания аудиовизуального произведения и факторы обновления структуры художественного текста. В: *Anuar științific: Muzică, Teatru și Arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris, 2013, p.13-19.
6. КОЧАРОВА, Г. Жанровые метаморфозы во времени, или Судьба одного сочинения. [online]. Режим доступа: <<http://gnesinstudy.ru/?cat=11>> (Размещено 03.02.2015).
7. КОЧАРОВА, Г. Концепция и структура мультимедийного аудиовизуального произведения в творчестве композитора Дмитрия Киценко. В: *Музыка в пространстве медиакультуры*. Краснодар: КГУКИ, 2014, с. 278-287.