

**ДМИТРИЙ КИЦЕНКО: ПОИСКИ НА ПУТИ СОЗДАНИЯ
АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ФАКТОРЫ
ОБНОВЛЕНИЯ СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

**DMITRI CHIȚENCO: CĂUTĂRI ÎN DOMENIUL CREAȚIEI OPUSURILOR
AUDIOVIZUALE ȘI FACTORII ÎNNOIRII STRUCTURII TEXTULUI ARTISTIC**

**DMITRY KITSENKO: SEARCH OF METHODS FOR COMPOSING AUDIOVISUAL CREATIONS
AND FACTORS OF UPDATING THE ARTISTIC TEXT STRUCTURE**

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

profesor universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice

Статья посвящена проблеме «пересоздания» своих музыкальных сочинений в аудиовизуальной форме, неоднократно предприняемого в последние годы композитором Дмитрием Киценко при активном использовании ресурсов Интернета. Рождающееся в результате мультимедийное произведение, опираясь на многоплановую структуру художественного текста, выявляет новые семантические возможности, раскрываемые, в первую очередь, на примере таких его композиций, как «Бабий Яр» и « In ito pectore».

***Ключевые слова:** композитор Дмитрий Киценко, Бабий Яр, In ito pectore, аудиовизуальное произведение, структура художественного текста, надтекст, интертекст, унитекст, семантика, сакральное пространство искусства.*

Articolul prezintă rezultate analizei experimentelor, realizate de compozitorul Dmitri Chițenco în ultimii ani pe baza creațiilor muzicale proprii, transfigurate prin introducerea elementului vizual în cele audiovizuale și propuse la Internet. Un astfel de opus creat de multimedia, având structura multiformă a textului artistic, demonstrează posibilitățile semantice noi, ce ne arată compoziții „Babi Yar” și „In imo pectore”.

Cuvinte-cheie: compozitorul Dmitri Chițenco, Babi Yar, In imo pectore, creația audiovizuală, structura textului artistic, supertext, intertext, unitext, semantica, spațiul sacral de artă.

The author of this article analyses the creative experiments realized by composer Dmitry Kitsenko in recent years on the basis of his musical works which are transformed as audiovisual creations for Internet presentation. These multimedia-opuses have a polymorphous structure of the artistic text which determines new semantic possibilities demonstrated by his compositions “Babi Yar” and „ In imo pectore”.

Keywords: composer Dmitry Kitsenko, Babi Yar, In imo pectore, audiovisual creation, structure of the artistic text, supertext, intertext, unitext, semantics, sacred art space.

Дмитрий Киценко — автор, посвятивший Молдове немало лет. Выпускник Кишиневского Института искусств 1977 года по классу композиции С. М. Лобеля (параллельно совершенствовавший свое мастерство в семинарах Домов творчества СК СССР, а позже — в аспирантуре Бухарестской Музыкальной Академии под руководством Тибериу Олаха), он вплоть до 2002 года преподавал в родном вузе. Чрезвычайно целеустремленная и ищущая его натура сказалась в его отношении к приобретению теоретических знаний, в постоянном изучении вновь появляющихся партитур и записей, помогающих приобщиться к современным методам композиции. Настойчивое стремление расширить свой кругозор побудило его и к изучению языков: владея русским и украинским, после сербско-хорватского, чешского и польского он осваивает румынский и даже переводит на румынский язык пособие Л.С.Гурова «Темы для письменных работ по гармонии» [1, р. 80]. Позже к этому добавляется знакомство с итальянским, немецким, а после переезда в 2010 году в Канаду — и работа над совершенствованием английского. Знание языков, как и пристальное внимание к шедеврам не только музыки, но и живописи и литературы, во многом для него явилось ключом к сокровищнице мирового искусства, а результатом расширения собственного информационного поля становится рождение его творческих идей и замыслов.

Немаловажным стало для Д. Киценко и освоение новых информационных технологий, повлекшее за собой выход в виртуальное пространство Интернета. Это позже побудило его к «пересозданию» ранее написанных композитором сочинений: во-первых, с учетом, появляющихся возможностей обращения к широкому слушателю через видеопрезентации, а, во-вторых, с поиском методов организации процессуального музыкального «сюжета» и использованием форм множественного художественного воздействия на аудиторию.

Первым на этом пути стал *Бабий Яр* — произведение, написанное в Киеве в 2006 году и посвященное Холокосту и жертвам расстрела в Бабьем Яру в годы Второй мировой войны. 3 августа 2011 года композитор, выложив его в Интернет на youyube.com и на vimeo.com [2], снабдил свое сочинение видеорядом, основанным на документальных фотографиях.¹ В этой версии *Бабий Яр* выступил не просто в новой редакции, он был именно «пересоздан» посредством мультимедиа, в результате чего произошла его трансформация, своеобразный жанровый «трансфер», переведший его в разряд аудиовизуальных произведений. При определении его специфики по-своему переосмысливаются такие вопросы, как, например, способы реализации новой программности в инструментальной музыке или изменение соотношения пространственно-временных параметров художественной формы в результате жанровой миграции, а также многие другие, связанные, по сути, с онтологической проблемой способа существования музыкального сочинения.

¹ Подробный анализ этого сочинения содержит выполненная под моим руководством и защищенная в 2012 году в Кишиневе, в АМТИИ, дипломная работа Климентины Запеска «*Бабий Яр*» Д. Киценко: параметры смысла и способы его выражения. Рукопись, 2012.

Уже в *Бабьем Яре* введение зрительного ряда преследовало вполне четкую и ясную цель: создания *надтекста*, опирающегося в своем развитии также на законы визуального искусства, которому в чем-то близок кинематографический принцип монтажа. В то же время добавление документальных кадров, первоначально обусловленное стремлением усилить впечатление от музыки, приводит к эффекту «перемещения персонажей через границу семантического поля» [3, с. 282], разъясняя позицию автора, глубоко осмысливающего трагедию случившегося во вселенском масштабе мировой скорби по погибшим. Создавая в этом музыкальном мемориале павшим иллюзию реальности, зримости событий, Д. Киценко, таким образом, не ограничивается иллюстративной задачей. Хотя, на первый взгляд, он действует вопреки идее С. Эйзенштейна, говорившего в статье *Будущее звуковой фильма* о необходимости резкого несоответствия, «контрапункта звука по отношению к зрительному монтажному куску» [4, с. 48], он, однако, вводя резко контрастные интонационные сферы в музыкальном ряду (тема фашистов, еврейская песня и тема *Lacrimosa* из моцартовского *Реквиема*), дополняет их развитие леденящими душу кадрами шествия обреченных на смерть, их расстрела и картины чудовищной человеческой гекатомбы. Таким образом, желаемый «контрапункт видимого и слышимого, когда зрелище и музыка взаимодополняют друг друга» [ibid.], все же достигается.

Несколько в ином ключе тот же контрапункт видимого и слышимого обнаруживает себя в следующем опусе Д. Киценко для камерного оркестра, наделенном обобщенно-программным заголовком *In imo pectore*. Его смысл передает выражение *Во глубине души* (буквально — с латыни — *груді*), и хотя автор не рекомендовал акцентировать внимание на переводе, так легче осознать субъективно-психологический настрой музыкального высказывания. Перевод также рождает ассоциации с более ранним сочинением композитора (1990) — *De profundis* (*Из глубины взываю*).

In imo pectore, созданное в Киеве в 2010 году во многом благодаря идее Тони, супруги Дмитрия, было на киевской премьере записано автором и прислано мне по Интернету уже из Канады с просьбой передать аудиозапись для ознакомления П.Б. Ривилису — давнему его наставнику и признанному авторитету в области оценки новой музыки. Позже композитор добавил в конце партитуры еще восемь тактов, посчитав функцию завершения не вполне убедительно реализованной. Правда, в этом варианте сочинение не исполнялось, а к тому же, выложив в 2011 году свою пьесу в Интернет в аудиовизуальной форме, он возвратился к первоначальной концертной записи.²

Смысловая насыщенность возникшего нового — «пересочиненного» аудиовизуального произведения при этом существенно обогатилась. Действительно, название сочинения, найденное композитором, по его словам, вместе с женой, далеко не полностью раскрывает авторский замысел. Как подчеркивал сам автор в электронном письме от 8 октября 2011 года, «название часто дает пищу мысли слушателя в нужном направлении, хотя порой и уводит в сторону». Дополнив же музыку видеорядом из 42 кадров, представляющих собой картины, иконы, гравюры и витражи на тему Рождества Христова, композитор резко расширяет весь ассоциативный ряд в восприятии слушателя-зрителя, ориентируя его на огромный культурный пласт, связанный с вечными гуманитарными ценностями.

Возникающий при этом феномен *интертекстуальности* выводит автора на поиски новых способов построения текста его сочинения. Текст этот полиморфен, сложен, причем уже в музыкальном его слое также проявляется интертекстуальность, поскольку Д. Киценко вводит в него и разрабатывает цитаты и интонационные формулы из музыки И. С. Баха и Ф. Шуберта. Сам он дает ссылку на них в партитуре, перечисляя арию *Mein Gott ich liebe dich* из баховской кантаты BWV 77 *Thou shalt love God the Maker* (здесь название дано на английском языке в соответствии с имеющимся у Киценко её изданием), начальную тему из первой части шубертовской

2 В настоящее время в Интернете есть ролик, представленный на vimeo.com [5].

Симфонии № 8 (Неоконченной), а также тему ставшей «знаковой» в XX веке арии *Erbarne dich* из *Страстей по Матфею* И. С. Баха. Последние две темы объединены у него общей — «черной» тональностью *h-moll*, причем начальный ход *h — cis¹ — d¹ — h* из шубертовского *motto* «зашифрован» в разбросанных по разным октавам звуках исходной интонации всей пьесы. Каденционные форшлаговые формулы из баховских тем также нашли свое опосредованное выражение в музыкально-интонационном слое *In imo pectore*. В контексте музыкального ряда, таким образом, возникает взаимодействие элементов разностилевых текстов, которые в отношениях между собой представляют Барокко и романтизм, но одновременно выступают и в качестве «чужого слова» по отношению к авторскому стилю (в последнем случае эффект контраста проявляется особенно рельефно).

Еще один компонент общего текста нетрадиционно представлен в чисто инструментальной партитуре вербальным текстом обеих баховских цитат, выписанных на языке оригинала — немецком. В уже упомянутом выше электронном письме композитор по-своему обосновывает неслучайный характер такого приема: «В партиях гобоя и флейты подтекстованы слова, но они не предназначены для пения, а носят больше всего символический характер. С другой стороны, исполнитель может их прочесть и проникнуться смыслом, который они несут». Думается, однако, что и у немецкоязычного слушателя или просто образованного музыканта, знакомого с содержанием арий, уже само звучание этих шедевров может пробудить воспоминания об их тексте и тем самым послужить дополнительным фактором, разъясняющим программу сочинения, — ведь недаром М. Арановский подчеркивал: «Текст как развертывающаяся во времени сеть элементов, находящихся в определенных отношениях друг с другом и со всеми вместе, предполагает аналитический подход» [6, с. 28]. И очевидно, что аналитический подход реализуется в процессе не только музыковедческого исследования, но и в слушательском восприятии — и это уже вопрос *культурной компетенции* индивида.

И все же — как меняется замысел композитора, реализуемый в данном сочинении при добавлении визуального ряда? Здесь напомним, что Ю. Лотман, говоря о гетерогенном и гетероструктурном тексте, подчеркивал, что «он есть манифестация одновременно нескольких языков. Сложные диалогические и игровые соотношения между разнообразными подструктурами текста, образующими его внутренний полиглотизм, являются механизмами смыслообразования» [7, с. 145]. Очевидно, что ученый концентрирует свое внимание на вербальном тексте и вербальном языке. Однако там же он дает основание для экстраполяции его выводов и на иные сферы культурной компетенции, замечая: «Зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры» [7, с. 143]. И далее: «Не только элементы, принадлежащие к различным историческим и этническим культурным традициям, но и постоянные внутритекстовые диалоги между жанрами и разнонаправленными структурными упорядоченностями образуют ту внутреннюю игру семиотических средств, которая, ярче всего проявляясь в художественных текстах, оказывается, по существу, свойством любого сложного текста. Именно это свойство делает текст смысловым генератором, а не только пассивным вместилищем извне заложенных в нем смыслов. Это позволяет видеть в тексте образование, заполняющее пустующее место между индивидуальным сознанием — смыслопорождающим семиотическим механизмом, базирующимся на функциональной асимметрии больших полушарий головного мозга, — и полиструктурным устройством культуры как коллективного интеллекта» [7, с. 144].

Вводя свое произведение в многоголосый «ансамбль искусств», в «семиосферу»³ современного мира, Д. Киценко избирает свой путь, в контакте с новой, аудиовизуальной культурой (выступающей частью культуры «экранной»), реализуя свой замысел в ее нетрадиционной форме, отличной от кино и телевидения, в которых визуальный компонент стоит на первом плане по сравнению с музыкой. Опираясь на электронную технологию, он отражает в своем

3 Термины Ю.Лотмана [8, с. 18, 6]

творчестве новаторские изменения, происшедшие в наших умах за последние два десятилетия. В то же время, в случае с *In imo pectore*, он, добавив визуальный ряд, опирающийся на рождественскую тематику, по-своему трактует и давние традиции христианской культуры.

Примечательно, что этот его шаг сопряжен с *выходом в сакральное пространство*, которое, по мнению В. Мартынова, может являть себя не только как «литургическое пространство богослужения, как пространство аскетического подвига, как пространство молитвы», но и как «иконографическое пространство» [9, с. 10]. Полагаю, что определение это можно распространить, помимо сферы *ритуала*, и на сферу *искусства, посвященного религиозной тематике*, определив ее как *сакральное пространство искусства*. Важно и другое: В. Мартынов в своих размышлениях на первый план ставит музыку, а не иконографию, да и у Д. Киценко, учитывая, что визуальный ряд был подобран им *после* создания музыки, такой выход в сакральное пространство изобразительного искусства был, возможно, сопряжен с выбором баховских цитат, связанных с молитвенным обращением к Богу.

Особенно важна, на мой взгляд, цитата из *Пассиона*, поскольку выбор композитором из числа евангельских сюжетов остановился именно на тех изображениях, где во взоре Иисуса-младенца сквозит «взрослое» предчувствие его будущего страстотерпия. Иисус представлен здесь не в обычном рождественском радостно-светлом ореоле, но — то как спаситель человечества, посланец Божий, осознающий всю серьезность и глубину своей миссии, то как мученик или же как божественное существо, благословляющее всех, кто приходит ему поклониться. Возникают и иные ассоциации, также связанные с трагическими мотивами Евангелия, обычно претворяемыми в искусстве в жанрах *Stabat mater dolorosa* и *Pietà*. Они просматриваются местами, в позах персонажей картин и витражей, где лежащий младенец порой изображен с руками, раскинутыми, как на распятии, а в некоторых сюжетах склоненная над сыном Богородица не с умилением, а со скорбью смотрит на него.

Впечатление от зрительных образов усиливается и в результате двукратного введения в визуальном ряду одной и той же, причем единственной гравюры с ее черно-белым колоритом — *Поклонение волхвов* (автор — Schnorr von Carolsfeld). Она появляется первым номером и затем, возвращаясь в 38-м кадре, придает целому репризный характер. Осуществляя *круговой принцип* в организации событийности музыкального ряда и череды впечатлений от ряда визуального, такой прием ассоциируется с принципом построения замкнутой музыкальной формы, переносимым и на *монтажную структуру экранного показа*. Тем самым реализуется объединение компонентов текста на более высоком уровне, с подчеркнутым выявлением функций *надтекста*. И еще в одном видится воздействие музыкальной логики на общую структуру полиморфного контекста — имеется в виду создание двух разделов-эпизодов путем появления *изображений на витражах* во время звучания цитат из музыки И. С. Баха.

Ассоциативность мышления Д. Киценко, многосторонне выявленная в *In imo pectore*, существенно усилила мое собственное впечатление от этого сочинения. Видеоряд в нем не отвлекает внимания, а контрапункт музыкальной событийности, с одной стороны, и созерцательности при *quasi*-сюжетном осмыслении смены кадров, с другой, помогает глубже погрузиться в состояние рефлексии, активизируя мыслительный процесс наряду с эмоциональным переживанием.

Сочинение это в своей аудиовизуальной версии уже при первом знакомстве навело меня на мысли, которыми удалось поделиться с композитором. В беседе с ним по Скайпу от 6 октября 2011 г. мне довелось писать: «Ваши «Взгляды на младенца Иисуса», не в пример Мессиановским, более очеловечены, хотя и провидчески скорбны... Рождественская тема здесь не такая светлая, как можно было бы ожидать — умиротворенность вытесняется скорбью и мотивом вознесения». Тогда же я высказала свое мнение и по поводу репризного повтора гравюры: «Насчет обрамления — понятно, конечно, это и усугубляет ощущение трагизма — ребенок как жертва во имя людей,

хотя и *Поклонение волхвов*... Реакция композитора подтвердила мои наблюдения — он написал мне в ответ: «Ваша трактовка очень интересна, иногда делаешь что-то неосознанное, на подсознании, а потом получается другой, невидимый доселе результат».

Останавливая на этом пробный экскурс в проблему «пересоздания» Дмитрием Киценко своих сочинений и, как результат, рождения произведений аудиовизуальных, мультимедийного характера, основанных на выходе в *экстрамузыкальный надтекст*, попытаемся сделать некоторые выводы и дополнения относительно значения поисков композитора в данном направлении. И прежде всего, добавим, что намеренность и плодотворность их подкреплена продолжением его опытов в той же области. Они реализуются в разных жанрах компьютерного искусства — и в небольших роликах с записью его песен, снабженных документальными кадрами из истории страны и ставшего ему близким Кишинева (подобной модификации подвергаются такие связанные с памятью о войне песни, как *Площадь Победы*, написанная в далеком 1985 году [10], и *22 июня* — песня 1987 года [11]), и в более развернутом по масштабам и общей концепции Концерте для органа, струнного оркестра и литавр (1982), сопровождаемом визуальным рядом на основе гравюр и картин Альбрехта Дюрера⁴. По утверждению самого композитора, высказанному при общении в Скайпе, он частично реализовал в этой работе свое давнее желание создать отдельное сочинение по мотивам из Дюрера. В аудиовизуальной версии Органного концерта также находят свое претворение приемы организации общей композиции по законам музыкальной формы, экстраполируемым в том числе и на логику следования кадров; темпоритм их смены соответствует характеру каждой из частей. Есть и общие сюжетные мотивы с видеорядом *In imo pectore* (особенно важны изображения Богородицы с младенцем).

В каждом отдельном случае тип реляционной взаимозависимости двух дискретных семантических рядов (аудитивного и визуального) здесь по-своему определяется удельным весом каждого из компонентов укрупненного и полиморфного по структуре аудиовизуального контекста, но безусловным и общим при этом остается усложнение первоначального музыкального замысла. *Экстрамузыкальный надтекст*, вводимый на *посткомпозиционном этапе создания нового контекста*, не просто приводит к возникновению нового уровня системы индивидуального художественного Текста. Одновременно, согласно законам симметрии, он усиливает функцию *подтекста*, тем самым обогащая круг факторов, способствующих разностороннему осмыслению семантики целого, и реализуя, как принято говорить со времен Гераклита, идею «самовозрастающего Логоса». Новый модус существования, благодаря «вертикальной» структуре текста, делает произведение уникальным, порождая и новые смыслы.

В связи с этим напомним, что М. Эпштейн, определяющий *Надтекст* как «реляционный термин, который соотносит данный авторский текст или его фрагмент с мегатекстами других уровней», вводит также понятие *Унитекста* как «всемирного текста человечества», подчеркивая, что «*Унитекст* — это одновременно *уни-версальный* и *уни-кальный* текст» [13].

И хотя автор в своих толкованиях этих понятий, указывая на *роль Интернета в возникновении унитекста*, также ограничен рамками *вербальных* текстов, очевидно, что появление аудиовизуальных произведений приводит к *новым формам унитекста на основе синтеза искусств*, помогая расширить круг концепций, наполненных самым глубоким смыслом. Свой вклад в пополнение *мегатекста культуры*, входящего в *унитекст*, *характеризующий коллективный интеллект человечества*, вносит каждое уникальное по замыслу сочинение, рожденное на перекрестке идей и эпох, в диалоге различных сфер искусства, в чем и могли мы убедиться на примере недавних опытов Дмитрия Киценко, пусть даже скромно представленных в Интернете на фоне всего океана информации, таящейся в нем.

⁴ Dmitry Kitsenko *Concerto for Organ, String Orchestra and Kettledrums* (1982). 04.1988, Rigas Doms, Chamber Orchestra of Latvian Philharmonic; Soloist: Larisa Bulava. Загружено 17.01.2012 [12].

Referințe bibliografice

1. GUROV, L. S. *Teme pentru lucrări scrise la cursul special de armonie*. Chișinău: Lumina, 1991.
2. КИЦЕНКО, Д. *Бабий Яр*. Видеоролик. Доступно в Интернете: <<https://www.youtube.com/watch?v=79jMaxTu1ZU>>, <<https://vimeo.com/27425266>>
3. ЛОТМАН, Ю. *Структура художественного текста*. Москва: Искусство, 1970.
4. БАКШИ, Л. *Природа звукозрительных образов: Музыка и театр в XXI веке*. В: Музыкальная академия, 2011, № 1. с. 48-55
5. КИЦЕНКО, Д. *In ito restore*. Видеоролик. Доступно в Интернете: <<https://vimeo.com/30606353>>
6. АРАНОВСКИЙ, М. *Музыкальный текст. Структура и свойства*. Москва: Композитор, 1998.
7. ЛОТМАН, Ю. *Текст и полиглоти́зм культуры*. В: Ю. М. Лотман. Избр. ст. в 3-х т., т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. Доступно в Интернете: <<http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>>
8. ЛОТМАН, Ю. *О семиосфере*. В: Ю. М. Лотман Избр. ст. в 3-х т., т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. Доступно в Интернете: <<http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>>
9. МАРТЫНОВ, В. И. *Зона opis posth или Рождение новой реальности*. Москва: Классика XXI, 2005.
10. КИЦЕНКО, Д. *Площадь Победы*. Видеоролик. Доступно в Интернете: <http://www.youtube.com/watch?v=fKOiS_NzaKM>, а также: <<http://dem-2011.livejournal.com/44322.html>>
11. КИЦЕНКО, Д. *22 июня*. Видеоролик. Доступно в Интернете: <<http://dem-2011.livejournal.com/64530.html>>
12. КИЦЕНКО, Д. *Концерт для органа, струнных и литавр*. Видеоролик. Доступно в Интернете: <<http://youtu.be/JnoqUFzPSVA>>
13. ЭПШТЕЙН, М. *НАДТЕКСТ (supertext), МЕГАТЕКСТ (megatext), УНИТЕКСТ (unitext)*. Доступно в Интернете: <http://www.emory.edu/INTELNET/fs_supertext.html>, а также: <<http://www.topos.ru/article/3031>>