

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ АУДИО И ВИЗУАЛЬНОГО РЯДА
В *IN IMO PECTORE* ДМИТРИЯ КИЦЕНКО**

IN IMO PECTORE DE DMITRII CHIȚENCO:
INTERACȚIUNEA COMPONENTELOR AUDIO ȘI VIZUALE

IN IMO PECTORE BY DMITRY KITSSENKO:
INTERACTION OF AUDIO AND VISUAL COMPONENTS

КЛИМЕНТИНА ЗАПЕСКА,
мастерант,
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

профессор, кандидат искусствоведения,
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

Статья посвящена одному из образцов современной академической музыки, демонстрирующему новые возможности медиакультуры – сочинению Д. Киценко *In imo pectore*. Авторы рассматривают в ней проблемы соотношения и взаимодействия аудио- и визуального рядов, расширяющих семантику произведения, раскрываемую, в первую очередь, за счет введения музыкальных цитат, а также – изображений младенца Христа и Богородицы.

Ключевые слова: Дмитрий Киценко, *In imo pectore*, аудиовизуальное произведение, надтекст, память культуры, культурная метафора, виртуальный собор, контрапункт видимого и слышимого, контрастная полифония видимого и слышимого, картинный модус показа, эпико-драматический модус рассказа, музыкально-изобразительный комплекс.

Articolul prezintă un exemplu al muzicii academice moderne – *In imo pectore* de D. Chițenco, demonstrând noi posibilități ale culturii mass-media și analizând opusul acesta prin prisma problemei de corelare și interacțiune a componentelor audio și vizuale care extinde semantica creației, în primul rând, pe contul introducerii citatelor muzicale, precum și a imaginilor lui Hristos-copilul și a Fecioarei Maria.

Cuvinte-cheie: Dmitrii Chițenco, *In imo pectore*, creația audiovizuală, supratext, memoria culturii, метафора culturală, catedrala virtuală, contrapunct vizibil și auzibil, modus pitoresc-imaginar al prezentării, modus epico-dramatic al povestirii, complexul muzical de imagini.

The article is devoted to the work *In Imo Pectore* by Dmitry Kitsenko analyzed as an example of contemporary academic music which demonstrates new resources of media culture. The authors examine forms of correlation and interaction of audio and visual components which extend the semantics of this piece - in the first place, by the introduction of musical quotations as well as of pictures of Baby-Christ and of Virgin Mary.

Keywords: Dmitri Kitsenko, *In Imo Pectore*, audiovisual creation, supertext, cultural memory, cultural metaphor, virtual Cathedral, visible and audible counterpoint, picturesque mode of display, epic-dramatic modus story, musical and pictorial complex.

Дмитрий Дмитриевич Киценко – композитор и педагог, многие годы работавший в Молдове, Украине, а ныне обосновавшийся в Канаде. Он – автор симфоний и вокально-инструментальных произведений, инструментальных концертов, сочинений для хора, камерного оркестра и ансамбля. В их числе – и такие интересные опусы для камерного оркестра, как *Бабий Яр*, *In imo pectore*, которые в последние годы стали объектом «пересоздания» с помощью мультимедиа. Это явление, позже коснувшееся и некоторых других его сочинений, возможно, связано с их переосмыслением, а также, в какой-то мере, с попыткой подытожить своё творчество и реализовать стремление к поиску новых средств в области аудиовизуального жанра.

In imo pectore (2010) Д. Киценко – произведение, продолжающее подобное направление поисков в творчестве композитора. С точки зрения музыкальной стороны здесь с самого начала были предпосылки для включения в текст новых контрастных элементов. Так, музыкальный тематизм *In imo pectore* реализует ретроспективные тенденции, затрагивая такие важные для современного слушателя музыкальные темы, как ария сопрано *Mein Gott ich liebe dich* из Кантаты BWV77 *Du sollst Gott, deinen Herren, lieben* И. С. Баха, тема вступления из первой части *Неоконченной симфонии* Ф. Шуберта и ария альты *Erbarme dich mein Gott* из баховских *Страстей по Матфею*.

В 2011 году, претворяя свой опыт работы с аудиовизуальной версией *Бабьего Яра*, композитор решил наделить и *In imo pectore* параллельно идущим зрительным рядом. Тем самым он поместил данное сочинение в круг других своих опусов – с одной стороны, отмеченных религиозной тематикой, поскольку он дополнил свой первоначальный замысел, используя картины с образом новорожденного Христа и Богородицы, с другой – также снабжённых видеорядом.

Одновременно включение видеоряда изменило жанровую природу произведения, переводя его из области «чистой музыки» в разряд своего рода «мини-фильма». Сегодня *In imo*

pectore в такой – обновлённой версии – может послушать и посмотреть каждый, так как Д. Киценко выложил его на просторы Интернета¹.

На первый взгляд, такая жанровая модификация выполняет, с одной стороны, дополнительно-информативную функцию, о чём автор в письме от 05.10.2011 сказал очень просто: «чтобы людям не скучно было слушать» [1, письмо Д. Киценко]. Однако, на наш взгляд, видеоряд играет в новой версии сочинения гораздо более важную роль. Она заключается в раскрытии одной из идей, связанной с Рождеством, несмотря на то, что такая тема никак не отобразена в названии произведения.

Если в картинах, составляющих визуальный ряд, отражается только тема Рождества, с акцентом на самом факте рождения Младенца и Его первых дней, то в музыке идея раскрывается глубже. И, прежде всего, через мотив предвестия судьбы Спасителя. Поэтому, если следовать мнению Г. Кочаровой, высказанному в переписке с композитором, «рождественская тема здесь не такая светлая, как можно было бы ожидать – умиротворенность вытесняется скорбью и мотивом вознесения» [1], поскольку Рождество воспринимается как явление Христа – жертвы за искупление грехов человечества. Изначально же, как пишет Д. Киценко, здесь возможно говорить «о взгляде на мир, на божественное происхождение человека и его приход на землю» [1]. Позже Дмитрий Дмитриевич в разъяснение своей мысли добавил: «Идея более широкая, и суть ее в названии *In imo pectore* — В глубине души. Состояние души. Отсылаю вас к музыкальным цитатам, используемым в произведении. Не только идея Рождества, хотя она, конечно, присутствует. Философия вечности мира и кратковременного существования человека на земле, идея моления о прощении грехов» [1].

Визуальный ряд, введённый Д. Киценко уже после создания музыкального сочинения, имеет скорее надтекстовый характер. Этот ряд выступает как «прибавочный художественный элемент» (Д. Лихачёв), присущий, по мнению Н. Агафоновой, новому виду искусства, в связи с возникновением инновационных технологий [2, с. 30]. В подобных случаях введения надтекстового элемента, по наблюдению А. Шнитке, нередко даже сама музыкальная форма «распирается изнутри – она становится как бы макроформой, внутри которой происходят события, не относящиеся к традиционной форме, хотя поначалу и вырастающие из неё» [3, с. 59]. Тем более это справедливо и в отношении аудиовизуального произведения, где макроформа иерархична, многоуровневая и складывается на основе синтеза искусств. И в случае с произведением Д. Киценко связующим звеном в этой многоуровневой системе образов становится *память культуры*, реализуемая автором и в музыкальном, и в визуальном ряду. Что касается первого уровня памяти культуры – музыкального, то здесь наблюдается расширение источников цитирования, а вместе с ними – музыкального пространства: использование в одном произведении цитат разных исторических эпох – от Барокко до Романтизма, а при совмещении с материалом Д. Киценко – до современного искусства. Кроме того, сама цитата воспринимается как культурная метафора. Что же касается второго уровня – видеоряда, то этому способствуют две исторические предпосылки. О них упоминает, хотя и в другом контексте, З. Лисса, которая не случайно подчёркивает, какое значение имеет «достигнутое понимание ценности произведений искусства, осознание того, что их можно заставить функционировать на новый лад, и чувство исторического многообразия, культурных напластований» [цит. по 4, с. 131].

Другой исследователь – Ж. Скобцова – отмечает, что «диалог культур, диалог традиций – эта проблема является одной из наиболее актуальных как в музыковедении, исполнительстве, так и в современном композиторском творчестве. Обращаясь к искусству античности, ренессанса, барокко или классицизма, в каждом конкретном случае художники находят свой ракурс в осмыслении исследуемого явления» [5, с. 209]. Не случайно она цитирует мнение М. Лобановой о том, что, «возлагая на себя трудную роль посредника между прошлым и настоящим,

¹ Ролик представлен на [\[http://vimeo.com/30606353\]](http://vimeo.com/30606353).

композитор становится своеобразным летописцем и современности, и вечности», а затем делает свой вывод: «Идея пространственно-временного отдаления, чувства исторической перспективы, культурной дистанции порождает множество оригинальных решений» [5, с. 209].

Одно из таких оригинальных решений и демонстрирует *In imo pectore*. Здесь процесс развёртывания видеоряда во многом отвечает музыкальной драматургии и композиции сочинения. Объединяет их общая идея Рождества, хотя в музыкальном ряду она неявно выражена и выступает скорее как идея зарождения жизни и движения её от начала и далее по дорогам судьбы. Кроме того, музыкальный процесс, в силу традиционной опоры на законы восприятия, архитектурно организован за счёт элементов репризности, причём это отражено и в последовании сюжетов в визуальном ряду, где заметна ориентация на общую трёхчастную структуру музыкальных «событий».

Однако, на наш взгляд, этот параллелизм определяет лишь внешнее сходство. Если сравнивать *In imo pectore* с первым опытом создания Д. Киценко аудиовизуального произведения – *Бабий Яр*, то, в отличие от *Бабьего Яра*, где видеоряд «идёт рука об руку» с музыкой, смена изображений в *In imo pectore* не создаёт повествования, объединенного общей линией, ведущей от картины к картине. Это скорее чередование воспринятых в прошлом зрительных образов, передающих как мысли и представления разных художников об одной и той же евангельской истории, так и воспоминания об их работах, сохраняющиеся в памяти самого Д. Киценко. И, возможно, если поменять некоторые иллюстрации местами, то существенной разницы в контекст это не привнесёт. И всё же индивидуальность общего решения здесь просматривается. Не исключено, что она порождена стремлением создать множественность впечатлений для слушателя-зрителя с тем, чтобы преодолеть статическую природу изобразительного искусства.

Если задуматься, почему композитор намеренно ограничивается в подборке картин рождением Христа и поклонением волхвов, то станет понятно, что задачей введения видеоряда в *In imo pectore* не является лишь отражение сюжетной, фабульной линии повествования, таковой в произведении нет. Композитор руководствуется, видимо, необходимостью направить восприятие слушателя-зрителя, но, в то же время, не ограничивая его рамками внешней сюжетной канвы. Преимущественный выбор изображений, в какой-то мере аскетичных по духу, на наш взгляд, не случаен, поскольку позволяет обнаружить главную цель автора: не фиксировать внимание зрителя на деталях, а скорее дать толчок к собственным размышлениям. Их диапазон довольно широк: от образов Мадонны с младенцем Иисусом до осознания того, какую роль в христианской культуре играет тема Рождества. Здесь могут иметь значение личные убеждения как самого композитора, так и слушателя, характер их веры, далеко не всегда выходящей на поверхность, что в общем-то и отражает суть названия *Во глубине души*.

Что же касается восприятия визуального ряда, то при просмотре последовательно чередующихся картин возникает резонанс на каждую из них в отдельности, причём при этом одновременно действует некий «накопительный» принцип. Таким образом, очень важен собирательный, кумулятивный эффект, когда в результате случайных, на первый взгляд, зрительных впечатлений рождается особое воздействие на реципиента, схожее с посещением храма, где атрибуты архитектуры и живописи не только приковывают к себе внимание за счёт внешней формы, но и участвуют в общем ансамбле средств единого и концентрированного воздействия на посетителя. В то же время у Д. Киценко представлен не какой-то конкретный храм, а, скорее, обобщённый храм многовековой христианской культуры. Это своеобразное отражение памяти культуры, запечатлённой в европейском изобразительном искусстве, которое помогает представить его как некий виртуально существующий собор, несущий в своих стенах важнейшую для духовного мира человечества информацию. К тому же в таком случае картины, составляющие зрительный ряд, обычно перестают «служить фоном для ключевых в эмо-

циональном отношении ситуаций и образовали параллельный эмоционально-эстетический универсум» [Р. Браун, цит. по 6, с. 151].

Таким образом, Д. Киценко, оперируя одновременно разными модальностями восприятия, по нашему мнению, интуитивно прибегает к использованию того же принципа, что сформулировал Л. Мазель при рассмотрении творчества Д. Шостаковича – «принципа множественного концентрированного воздействия». Он действует не только в визуальном ряду: в данном случае весь сложившийся музыкально-изобразительный комплекс способствует реализации единого многомерного суггестивно-психологического воздействия за счёт глубокого погружения в атмосферу храмовости.

Возвращаясь к проблеме взаимоотношения визуального и музыкального, напомним о мнении Л. Бакши, выделяющей две тенденции²:

1. «*Вижу одно – слышу другое* (когда визуальный образ находится в нарочитом противоречии с музыкой)³».

2. *Контрапункт видимого и слышимого* (когда зрелище и музыка взаимодополняют друг друга)» [7, с. 48].

В нашем случае одновременно, хотя и частично, находят применение оба отмеченных у Л. Бакши принципа. С одной стороны, здесь действительно «зрелище» и музыка взаимодополняют друг друга, но при этом нет и идеального слияния, и полного *контрапункта видимого и слышимого*. С другой стороны, в какой-то степени наблюдается явление *вижу одно – слышу другое*, но при этом визуальный образ не находится в нарочитом противоречии с музыкой, что могло бы вызвать их несоответствие. Кроме того, если не иметь представление об идее произведения (нам, в частности, известной только из личной электронной переписки с композитором), то возникает явление «вижу и слышу одно и то же», хотя и реализованное средствами разных искусств. В этом смысле определение Л. Бакши представляется неполным, что позволяет нам добавить в её классификацию соотношения визуального и музыкального ещё одну позицию, основанную на синтезе первых двух явлений и позволяющую подытожить оба результата:

3. *Вижу одно – слышу другое* (когда «зрелище» и музыка *взаимодополняют* друг друга, что приводит к *переосмыслению первоисточника*, в нашем случае – музыки).

Иначе говоря, опираясь на терминологию теории полифонии, можно говорить о *контрастной полифонии видимого и слышимого*, порождающей новое качество восприятия.

Продолжая разговор о соединении визуального и музыкального рядов, укажем на совмещение в аудиовизуальном произведении двух разных способов его существования, что обуславливает специфику его восприятия. В одном случае контрапункт двух рядов объединяет общий поток впечатлений, а в другом – выявляет определённую переменность доминирования того или иного модуса восприятия. Скрепляющим фактором для обоих рядов служит наличие нескольких точек соприкосновения, обнаруживаемых в драматургии и композиции сочинения. Они отмечены уже самим фактом параллелизма на границах формы, когда цезура наступает одновременно и в музыкальном, и в визуальном ряду. Кроме того, как уже упоминалось выше, элементы репризности отражаются и в музыке, и в порядке следования картин, где одна и та же гравюра *Поклонение волхвов* (автор – Schnorr von Carolsfeld) появляется в начале, а затем открывает музыкальную репризу, создавая эффект обрамления. Ещё один приём связан с размещением кадров витражей на тех музыкальных эпизодах, где появляются цитаты из Баха, что рельефно выделяет их из общего контекста. Важны также моменты сопостав-

2 Правда, автор говорит о них в связи с практикой современного музыкального театра.

3 Здесь добавим, что анализируя явление «вижу одно – слышу другое», Л. Бакши при нарочитом несоответствии музыке визуального образа (в случаях модернизации и обновления зрелищной составляющей музыкального театра) пишет именно о переосмыслении первоисточника, но о переосмыслении его в постмодернистском ключе, когда исходный замысел берётся как бы «в кавычки».

ления и асинхронности в соотношении обоих рядов, поскольку для музыкального произведения более характерна событийность, а видеоряд основывается на созерцании.

В связи со сказанным выше привлекает внимание высказывание О. Рудник: «Созерцательно-медитативный “картинный модус показа” <...> противостоит динамике “драматического модуса рассказа”» [8, с. 100]. Данное определение относится, правда, к чисто музыкальным явлениям и сформулировано оно было автором в связи с другой проблемой, а именно при сравнении произведений О. Мессиана с сочинениями со сходной тематикой, принадлежащими другим его современникам. Однако, на наш взгляд, оно вполне может характеризовать и *In imo pectore* Д. Киценко. В этом сочинении при анализе чисто музыкальной стороны обнаруживается в большей степени динамика «драматического модуса рассказа», визуальный же ряд дополняет общее впечатление за счёт «картинного модуса показа». Полагаем при этом, что сам термин «драматичный модус рассказа» хотя и несколько парадоксален, но в нашем случае уместен (с необходимым, на наш взгляд, уточнением – «эпико-драматический модус рассказа»).

В общем же плане, в *In imo pectore* Д. Киценко, в отличие от мозаично скомпонованного зрительного ряда, который, в некотором роде, воспринимается относительно статично, музыкальный ряд воплощает динамическое начало, выявляясь в действенно-процессуальном аспекте. Одновременно 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 [9].

Библиографические ссылки

1. Электронная переписка с участием Д. Киценко, Г. Кочаровой и К. Запески.
2. АГАФОНОВА, А. *Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика*: Монография. Минск: БГУ культуры и искусств, 2009. 273 с.
3. *Беседы с Альфредом Шнитке*. Сост. А. Ивашкин. Москва: РИК Культура, 1994. 304 с.
4. ЛОСЕВА, О. Музыкальная цитата в «эпоху цитирования». В: *Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания*. Научн. тр. Моск. Гос. Консерватории им. П. И. Чайковского, сб. 70. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011, с. 123-139.
5. СКОБЦОВА, Ж. Вокальный цикл А. Чайковского и Пять песен-баллад на тексты французских народных песен (к проблеме исполнительской трактовки). В: *Музичне мистецтво*. Зб. наук. ст. Вип. 5. Донецьк: Юго-Восток, 2005, с. 209-218.
6. РЫЧКОВ, К. Классическая музыка в голливудском кино. В: *Научный вестник Московской консерватории*, 2012, №1, Москва: Моск. Гос. Консерватория им. П. И. Чайковского, с. 148-169.
7. БАКШИ, Л. Музыкальный театр. Природа звукозрительных образов. Музыка и театр в XXI веке. В: *Музыкальная академия*, 2011, № 1, с. 48-55.
8. РУДНИК, О. Образы рождества в музыке XX века. В: *Христианская культура: прошлое и настоящее. К 2000-летию Рождества Христова*. Москва, 2004, с. 97-104.
9. СНИТКОВА, И. Картина мира, запечатлённая в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки). В: *Музыка в контексте духовной культуры*. Сб. тр. Вып. 120. ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1992, с. 8-31.