

Особенности взаимодействия изображения и музыки в фильмах А. Тарковского, И. Бергмана и Л. фон Триера

Научный руководитель – Шелухина Екатерина Николаевна

Арутюнян Кнара Севановна

Студент (бакалавр)

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Факультет искусств,
Кафедра музыкального искусства, Москва, Россия

E-mail: kaya982003@yandex.ru

Кинематограф представляет собой разновидность искусства, на создание которого влияют театр, литература, музыка или живопись. Влияние последнего нельзя недооценить: по словам Луи Деллюка, режиссера-авангардиста и теоретика кино 20-х годов, кинематограф представляет собой «ожившую живопись» [4, с. 63].

Живопись и кино, образуя наиболее тесный синтез, находятся на пике развития и активности. Это обусловлено тем, что зрительные образы были и будут источником познания человеком окружающего мира. В своем стремлении наполнить определенным смыслом кадры кинокартины, режиссеры заимствуют и развивают многовековой опыт изобразительного искусства.

Различия в стилистике этих произведений очевидны, однако интересно проанализировать то общее, что их объединяет, а именно - значительное внимание к музыкальным, живописным и литературным аллюзиям, иллюстрациям, ассоциациям, работающим совместно над созданием образной системы этих кинопроизведений.

Кинематограф по своей семиотической структуре представляет знаковый ансамбль - «объединение знаков разных систем, действующих совместно в процессе коммуникации по ее условиям в пространственном и временном аспектах. «Создание знаковых ансамблей - синтетический процесс, где синтез, получаемый из совокупных свойств и форм разных знаковых систем, создает нечто, чего не было в связываемых частях, взятых по отдельности». [8, с. 646] Таким образом, взаимодействие знаков искусств (изображения, музыки) и словесных знаков, помимо других знаковых систем, входящих в рассматриваемые кинопроизведения, по-разному формирует их смысловыразительные свойства, образную систему.

Кроме того, искусство XX и XXI столетий в значительной мере становится интертекстуальным. Французский философ и семиотик Ролан Барт, вводя классическую трактовку понятия интертекста в среде западных теоретиков, утверждал, что «Каждый текст - это новая ткань, сотканная из старых цитат» [5, с. 3].

Кинематографические ленты А. Тарковского на протяжении долгого времени представляются зрителям зашифрованным текстом. Несмотря на то, что А. Тарковский избегал приема «оживших картин», он в каждом фильме использовал особый метод, «пытаясь внедрить кинопроизведение в историческую культурную толщу, сделать видимыми связи, объединяющие новейший замысел и вековые образные традиции» [9, с. 2]. Вместо прямых цитат, живопись сыграла роль ключа к решению комплексного образа ностальгии по Земле.

Режиссер вел диалоги с музыкальными, литературными, философскими произведениями. Мы ориентируемся на работы Леонардо да Винчи, Андрея Рублева, Питера Брейгеля, Альбрехта Дюрера и других мастеров, которые присутствуют в фильме и раскрывают смыслы и идеи режиссерского замысла.

Камеру режиссёр обычно ставит так, что стена, дверной проём или окна параллельны плоскости объектива, на подобии картинной рамы. Расположение объектов в сцене он контролирует, двигая сами объекты, а не камеру. Вероятно, именно этим и достигается живописное построение кадра, обусловленное следующими приемами:

- Главная точка кадра находится в обрамлении стен или предметов интерьера;
- Расположение элементов подчеркивает горизонтальный баланс;
- Симметричность композиции;

Роль же музыки в кино оценивается им с точки зрения того, что музыка составляет часть звучащего мира. Музыка является полноценным средством создания единого зрительно-слухового образа. Видение музыкальной структуры Баха присуще музыкальному сознанию режиссера (музыкальный ряд фильма, его шумовая и электронная партитура, созданы Э. Артемьевым на основе хоральной прелюдии Баха фа-минор *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*).

Сцена невесомости воплощает собой умение режиссера объединить разные виды искусств: музыку, живопись, хореографию. В этом эпизоде произведения Брейгеля и Баха являются не только аллюзией утраты цивилизацией гуманизма, но и как произведения искусства, которые вызывают эмоции и откровения у персонажей.

Нельзя не подчеркнуть важную роль живописных и музыкальных образов, их созидательного значения в драматургии фильма, и творчестве шведского режиссера И. Бергмана. Эстетика и поэтика бергмановских фильмов имеет, несомненно, связи с «новой драмой» на уровне конфликта, хронотопа, сюжетного развития. Определяя форму картины «Шепоты и крики» как «тему с вариациями», И. Бергман писал: «Мое творение рождается из музыки». [7, с.1]

Здесь же мы находим особую связь Тарковского с Бергманом: если у первого построение кадра воплощало собой некую сновиденческую эстетику (например, медитативные кадры планеты Солярис под музыку Баха), то у Бергмана живописный метод построения кадра воплощается в запечатлении лиц героев, наделяя его большей портретностью (например, красный цвет, закрытое пространство, застывшие позы героев относят нас к картине Э. Мунка «У смертного одра»).

В творчестве другого скандинавского режиссера, Ларса фон Триера, также присутствуют живописные и музыкальные аллюзии (произведение Р. Вагнера «Тристан и Изольда» выступает смыслообразующим в кинематографической ленте «Меланхолия»). Музыка является основополагающим компонентом фильма, она определяет фундаментальное пространство картины. Кинокритик Антон Долин высказался по этому поводу следующим образом: «Если Ларс фон Триер - воплощение современной авторской режиссуры, то Рихард Вагнер - ее родоначальник». [6, с.119]. Интертекстуальность в кинофильме «Меланхолия» проявляется и в использовании произведений живописи, а именно: картины П. Б. «Охотники на снегу» и «Офелия» Д. Э. Милле). Прерафаэлиты вдохновляли режиссёра, это влияние ощутимо: как в каждой картине художник подробно вырисовывал с натуры отдельный лепесток цветка — так и эпизоды фильма представляют собой мир, очерченный границами кадра.

В «Меланхолии» режиссер активно использует символы, меняет цветовое оформление, замедляет кадры. Особая атмосфера достигается благодаря цвету и свету, музыке и тишине.

Триада вышеупомянутых режиссеров опиралась на предшествующий опыт, многократно внедряя вспомогательные изобразительные коды по отношению друг к другу в своем творчестве, являя тем самым образцы глубинного проникновения эстетики одного творца

в самобытный художественный мир другого. Приведенные примеры свидетельствуют о постоянном стремлении творческой личности осмысливать внутренние связи разных видов искусств и рассматривать их опосредованно, на уровне аналогий, сравнения, философского осмысления, подчеркивая органическую связь кино с музыкой и изобразительным искусством.

Источники и литература

- 1) И. Бергман «Шепоты и крики моей жизни», 2018
- 2) И. Бергман «Laterna Magica», 2019
- 3) Л. Александер-Гарретт «Собиратель снов Андрей Тарковский», 2009
- 4) Л. Деллюк «В дебрях кинематографа», 1924
- 5) Добровольский В. Ю. "Понятие интертекстуальности в кинематографе (на примере фильма Ларса фон Триера)"
- 6) А. Долин «Ларс фон Триер. Контрольные работы», 2019
- 7) Кармалова Э. Ю. «Литературные и кинематографические коды поздних фильмов И. Бергмана («Осенняя соната», «Сцены из семейной жизни»
- 8) А. Лободанов «Семиотика искусства: история и онтология», 2013
- 9) Савельева Е. А. «Картина Питера Брейгеля “Охотники на снегу” как метафизический сон о Земле в фильме А. Тарковского “Солярис”
- 10) О. Суркова «С Тарковским о Тарковском», 2005
- 11) М. Туровская «7 1/2 или фильмы Андрея Тарковского», 1981