
УДК 782/785

ББК 85.317

Ц 75

Цицишвили Ю.Г.

Помощник проректора по художественно-творческой работе, соискатель кафедры музыкальных медиатехнологий Краснодарского государственного университета культуры и искусств, e-mail: youliya82@mail.ru

**Монотематизм как принцип музыкальной драматургии
экранизации романа Ф.М. Достоевского «Идиот»
(режиссер В. Бортко, композитор И. Корнелюк)
(Рецензирована)**

Аннотация:

Обозначена роль музыкального тематизма в раскрытии идейного замысла экранизации романа Ф.М. Достоевского «Идиот». В процессе анализа кинофильма выявляется принцип музыкальной монодраматургии, реализованный через монотематизм.

Ключевые слова:

Монотематизм, музыкальный тематизм, Достоевский, экранизация романа «Идиот», монодраматургия.

Tsitsishvili Yu.G.

Assistant Vice-Rector for Art-Creative Work, Applicant for Candidate degree of Music Media Technologies Department, Krasnodar State University of Culture and Arts, e-mail: youliya82@mail.ru

**Monothematism as a principle of musical dramaturgy
of the screen version of F.M.Dostoevsky's novel «The Idiot»
(Director V. Bortko, composer I.Kornelyuk)**

Abstract:

The paper shows the role of a musical thematism in disclosure of an ideological plan of the screen version of F.M.Dostoevsky's novel «The Idiot». In the course of the analysis of the film, the principle of musical monodramatic art realized through a monothematism has been revealed.

Keywords:

Monothematism, musical thematism, Dostoevsky, screen version of the novel of «The Idiot», monodramatic art.

Экранизация романа Ф.М. Достоевского «Идиот» Владимиром Бортко 2003 года – последняя на сегодняшний день и наиболее точно приближенная к литературному первоисточнику. В ракурсе нашего внимания будет музыка компо-

зителя И. Корнелюка как неотъемлемая составляющая драматургии этой картины.

Анализируя музыку сериала, Т. Шак пишет, что «музыкальная монодраматургия многосерийного художественного фильма «Идиот» предопределена

романом Ф.М. Достоевского» [1: 173]. Действительно, в письме А. Майкову Достоевский писал: «Давно уже мучила меня одна мысль, но я боялся из нее сделать роман, потому что мысль слишком трудная и я к ней не подготовлен. Идея эта – изобразить вполне прекрасного человека. Труднее этого, по-моему, быть ничего не может, в наше время особенно» [2: 251]. Таким образом, главенство центрального персонажа романа – князя Мышкина, сквозь призму восприятия которого разворачивается сложная фабула романа, привела в экранизации к главенствованию одной музыкальной темы. На ее интонационной основе композитором создаются производные тематические варианты, организованные в систему по принципу монотематизма и музыкальной монодраматургии.

Термин одноэлементная или монодраматургия введен Л.П. Казанцевой [3: 199]. Развивая эту мысль и перенося ее на музыку в медиатексте, Т. Шак отмечает, что монодраматургия основана на одной, так называемой «драматургической» теме – ключевой, главной в звуковой композиции, через которую музыкальными средствами выражается идея фильма. «Концентрированность в драматургической музыкальной теме идеи и содержания, выраженных средствами музыкальной выразительности в их взаимодействии с языковыми нормами других рядов медиатекста, – одна из форм «поведения» музыкальной темы, создающей *монодраматургию*» [4: 172].

В основе экранизации Бортко лежат общие законы драмы как одного из видов искусства: последовательность этапов раскрытия замысла (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка), наличие центрального конфликта (князь Мышкин – окружающая действительность), множественность кульминаций и др. Фильм состоит из 10-и серий. Действие построено таким образом, что каждый раздел драматургии имеет довольно

четкие границы и свою кульминацию в пределах двух серий, развитие происходит волновым принципом.

В экспозиции (1-я и 2-я серии) происходит знакомство зрителя с главными действующими лицами романа, которое неизменно сопровождается музыкальными характеристиками. Весь музыкальный материал, звучащий в фильме, вытекает из одной, «драматургической» темы, которую условно можно назвать как *тема судьбы*, она впервые звучит в титрах к первой серии.

Перед началом *темы судьбы* – мерный отсчет литавр, который первоначально воспринимается как вступление, настаивающее на определенном характере, но по мере развития сюжета становится понятно, что литавры играют роль своего рода лейттембра рока, предзнаменования (огромная роль им отведена в 4-й и 10-й сериях фильма – завязке и развязке соответственно). Основная тема лирико-драматического плана звучит у струнных в тональности ми-минор и изложена в простой трехчастной форме с развивающейся серединой и точной репризой (A+R+A).

Тема соткана из повторяющихся нисходящих секундовых интонаций, ламентный характер которых подчеркнут гармонией: цепь неприготовленных задержаний к тонике и субдоминанте, отклонение в субдоминанту.

Вторая часть (R), построена на восходящем секвенционном развитии. Увеличение диапазона мелодии за счет секвенций, ускорение темпа, насыщенные фактуры полифоническими подголосками создают усиление звучности и экспрессии к кульминации в точке «золотого сечения». Общий характер темы: сосредоточенность, самоуглубленность, внутреннее напряжение, психологизм, как и использование таких музыкально-выразительных средств, как секундовые интонации, неприготовленные задержания, усугубленная плагальность, секвен-

ционное развитие, тональность ми-минор, семантика которой связана с трагическими образами, – позволяют провести параллели со стилем П.И. Чайковского [5].

На протяжении всех 10-и серий *тема судьбы*, звучащая в титрах, погружает зрителя в атмосферу Петербурга XIX века, Петербурга Достоевского. Таким образом, музыка имеет глубокий смысловой подтекст, ведь на экране еще не разворачивается действие, но зритель уже находится в определенном эмоциональном состоянии.

Умелое использование музыкально-выразительных средств основной темы, применяемое в зависимости от контекста и режиссерского замысла, – это мощный инструмент воздействия. С помощью *темы судьбы* акцентируется внимание зрителя на той или иной фразе, которая должна быть вычленена из общего контекста, поскольку имеет особое значение в драматургии произведения. Так, например, происходит в 1 серии (00:05:09) на словах Тоцкого «...Вы видите перед собой человека, который в свое время слишком увлекся страстью», и не случайно зазвучавшая впервые после титров основная тема перетекает в следующую сцену – характеристику душевных терзаний Настасьи Филипповны. На экране мы видим минимум действия: героиня наблюдает из окна за диалогом Тоцкого и генерала Епанчина, потом подходит к зеркалу, всматривается, рисует на нем крест, как бы перечеркивая свое отражение, а вместе с тем и судьбу. Звучащая в этот момент музыка «досказывает», проводит параллель с озвученной ранее Тоцким фразой, подчеркивает психологизм происходящего. Еще один пример акцентирования внимания зрителя при помощи музыки – это момент первой встречи Настасьи Филипповны и князя Мышкина во 2-й серии. *Тема судьбы* начинает звучать на словах «Я как будто Вас где-то видела...», подчеркивая тем самым зарождение, завязку любовной линии романа.

Возможна и концентрация внимания зрителя на том или ином предмете, как, например нож в 4-й серии: звучание литавр (лейттемпор рока) и 4 такта основной темы в момент, когда Мышкин видит на столе садовый нож, которым после и будет убита Настасья Филипповна (0:30:53).

Также при помощи *темы судьбы* режиссер «озвучивает» бессловесные монологи героев – Мышкин стоит под окнами квартиры Настасьи Филипповны в 3-й серии (0:50:28) – музыка передает тоску, глубокие чувства князя.

Тема судьбы выступает и как предвестник событий, которые произойдут в дальнейшем. В 4-й серии, как упоминалось ранее, литавры играют роль своего рода лейттемпора рока, предзнаменования. На протяжении всей серии, являющейся в драматургии завязкой действия, князя Мышкина преследуют обрывки фраз основной темы и удары литавр: герой сидит на стуле и утирает пот, встает, идет к окну, пытается его открыть, выходит на улицу (0:21:50); Мышкин стучит в дверь Рогожина, никто не открывает (0:23:39); диалог Мышкина с Рогожиным (0:32:42). Вновь предчувствие трагической завязки создается с помощью музыкально-выразительных средств.

При помощи проведения одного и того же элемента *темы судьбы* несколько раз подряд достигается определенное психологическое состояние, в данном случае – ощущение «замкнутого круга», неизбежности – диалог Мышкина и Рогожина в 4-й серии (0:34:59) – первый элемент темы проводится дважды; Мышкин читает письма Настасьи Филипповны к Аглае в 8-й серии (0:02:12) – тема не выходит за пределы первого элемента, звучат восходящие секвенции, построенные на нем, одна и та же фраза повторяется три раза.

Тема судьбы дается в развитии, следуя за изменением сюжета и психологического состояния действующих лиц. Так, в заключительных титрах 1-й серии

(0:59:28) тема проводится со структурным изменением: в двухчастном варианте с кульминацией на уменьшенной гармонии (A1+A). Из-за отсутствия партии литавр и применения более медленного темпа создается ощущение большей прозрачности звучания, с одной стороны, но с другой – характер становится более затаенным. *Тема судьбы* в заключительных титрах подводит итог и предвещает развитие и обострение дальнейшего действия.

Еще одним приемом развития *темы судьбы* можно назвать варьирование ее интонаций. В момент первой встречи Рогожина и Мышкина в поезде, когда князь впервые слышит о Настасье Филипповне, рассказ Парфена сопровождается музыкой, сотканная из секундовых интонаций *темы судьбы*: три восходящие секвенции первого элемента темы суммируются, а потом последовательно «спускаются вниз» (1-я серия, 0:18:17). Музыка создает звуковое оформление рассказа Рогожина, придает ему лирический, но вместе с тем и трагический тон.

Тема судьбы становится определяющей для жанра фильма, его эмоционального тонуса, в ней суть концепции и стержень сюжета. Это квинтэссенция, зерно всего последующего, поскольку на вычленении отдельных элементов *темы судьбы* и их жанровой трансформации строятся дальнейшие музыкальные события фильма.

Таким образом, весь музыкальный материал фильма можно разделить на две группы: 1) *тема судьбы* и ее вариационное развитие; 2) ряд производных от нее тем (*Мышкина, встречи, надежды, навяздения*), основанных на вариантных преобразованиях ключевых интонаций, но при этом обладающих относительной самостоятельностью. *Тема Мышкина*, появляющаяся впервые в 1-й серии (0:12:54) – это, по сути, вторая часть основной темы, но преобразованная в некое подобие хорала: длинные задержанные ноты струнных, септовые и секундовые инто-

нации, полифонический склад, строгость, стройность изложения. Привлечение таких музыкально-выразительных средств позволяет провести параллель с музыкой И.С. Баха, образ князя Мышкина трактуется как глубокий, сложный, многогранный, трагический.

В экспозиции тема Мышкина «рисует» картины природы Швейцарии сквозь призму его памяти (1-я серия, 0:41:26); раскрывает глубину, благородство и всепрощение князя (2-я серия, 0:46:03), заступающегося за сестру Гани Иволгина и получающего от него удар: «...Ну, это пусть, это мне, ее все-таки не дам... О, как Вы будете стыдиться своего поступка»; **в завязке** сопровождает зарождение любовного чувства (3-я серия, 0:15:30): «В Вас все совершенство...»; проецирует на экран незримый образ князя в момент чтения Аглаей письма от него (4-я серия, 0:07:52), когда развивается вторая любовная линия романа; **в развитии** раскрывает ясность ума и логику размышлений Мышкина (5-я серия, 0:38:57), (6-я серия, 0:04:34); **в кульминации** отражает погруженность в себя (7-я серия, 0:15:27); **в развязке** сопровождает крушение надежд Мышкина (9-я серия, 0:18:35), невозможность вписаться в светское общество (9-я серия, 0:21:00).

Интересным представляется видоизменение звучания *темы Мышкина* в развязке. В 9-й серии происходит поворотный момент – Мышкин приходит на светский прием к Епанчиным, чтобы просить руки Аглаи, но, не сумев сдержаться, захваченный порывом своей «пламенной», но совершенно неуместной в данной ситуации речи о христианстве, социализме и т.п., разбивает китайскую вазу, а потом падает в припадке, производя на общество удручающее впечатление. Естественно, что после такого инцидента и речи быть не может о браке Аглаи Епанчиной и Мышкина. Аглая заявляет Лизавете Прокофьевне, что князь для нее ничего не значит. Мышкин остается

один. Видеоряд: открытая дверь, развевающаяся занавеска, Мышкин сидит один в полумраке. Звучит *тема Мышкина* в новом звуковом варианте – на фортепиано (0:24:00). Пульсация четвертями аккордов в аккомпанементе (параллель – пульсация литавр во вступлении) предваряет вступление знакомой темы, но уже в одноголосном изложении в высоком регистре. Длинные, парящие в воздухе звуки, септовые, секундовые интонации – все это создает ощущение непреодолимого, невыносимого одиночества и потери.

В заключительной 10 серии последним музыкальным материалом, звучащим в фильме, является *тема Мышкина*, перетекающая в титры (0:50:02). По сюжету спустя год Лизавета Прокофьевна навещает больного князя Мышкина в Швейцарии. Тема звучит по-новому – в ее палитру добавлены синтезированные высокие женские голоса, придающие музыке полетность, возвышенность. Теперь это полноценный солирующий хорал, как закономерный итог всего действия: неоднозначность, глубина, трагедия образа князя Мышкина. Завершение музыки на доминанте (в Си-мажоре) рождает ощущение отрешенности от всего мирского и проходящего.

Тема встречи и *тема надежды* – две полярные темы, связанные с любовными линиями романа (князь Мышкин – Настасья Филипповна, князь Мышкин – Аглая Епанчина). Они также вырастают из материала *темы судьбы*. Настасья Филипповна приходит в дом Иволгиных, где и происходит ее первая встреча с Мышкиным. Резко врывается глиссандо струнных к III ступени мажора, что дает ощущение внезапно ворвавшегося луча света, музыка, сотканная из секундовых интонаций основной темы (но преимущественно восходящих), перетекает, трансформируется в уже знакомый характер звучания (2-я серия, 0:30:10). Все это производит сначала эффект удивления, неожиданности, трепета, но потом, в момент возвра-

щения к *теме судьбы*, – обреченности. Также и в ситуации с *темой надежды*. Она начинается восходящим одноголосным ходом виолончели на *piano*. Постепенно добавляются другие струнные, а также духовые, тема звучит пронзительно, очень страстно. Преобладают восходящие квинтовые, секстовые интонации, переключки голосов, секвенционное развитие, опять же переходящее в основную тему (6 серия, 0:32:42). Трепет, надежда, смешанное чувство радости и грусти – вот ассоциации, которые рождает эта тема.

Намеренным искажением *темы судьбы (тема наваждения)* достигается эффект наваждения, смятения, страха в 4 серии: вводятся новые элементы, звучит одноголосная реплика виолончели в низком регистре, которая перерастает в основную тему в искаженном, даже пугающем виде. Отрывистый, пунктирный ритм у труб (расширяется состав оркестра, до этого момента в фильме мы слышали только струнные), резкое звучание tutti, броски отдельных фраз, движение к кульминации, (0:42:52). Все это создает эффект психологической надломленности, усиливает эмоциональный накал повествования.

Одна из главных проблем экранизации произведения – это адаптация выразительных средств одного вида искусства в другое. Сложность состоит в невозможности перенести весь литературный текст, содержащий в себе к тому же множество сложных ассоциативных, подтекстовых связей, на экран. По сути, это и не нужно, ведь одним из языковых средств кинематографа является музыка, которая способна нести в себе и конкретную смысловую нагрузку, и подтекст, и рождать те или иные ассоциации, «музыка в её многочисленных формах выполняет определённые задачи, драматургически переплетённые с видеорядом в единое целое» [6: 272].

На примере экранизации «Идиота» мы видим, что раскрытие идейного замысла режиссера неразрывно связано с применением музыкально-выразительных

средств, т.е. с работой в тесном сотворчестве с композитором. Тонкий вкус и глубина таланта Игоря Корнелюка позволили создать удивительно многогранную, овеянную искренностью и трагическим лиризмом драматургическую тему, на основе которой композитором создаются производные тематические варианты, организованные в систему по принципу монотематизма и монодраматургии.

Итак, музыкальная драматургия экранизации романа «Идиот» Ф.М. Достоевского основана на принципе монотематизма. *Вариационные* преобразования основной темы – вычленение и развитие ее отдельных интонаций (ударов литавр, ламентной секунды и др.), преобразование формы (с простой трехчастной на простую двухчастную) – позволяют режиссеру расставить смысловые акценты, создать психологическое состояние надломленности, тревоги или, наоборот, лирического трепета. *Вариантные* изменения основной темы – например, через жанр хорала (*тема Мышкина*) – меняют динамику развития действия, «рисуют»

картины природы, трактуют образ главного героя, его эмоциональное состояние, его бессловесные монологи. Изменения в инструментовке и ритмической формуле основной темы – увеличение звучности и накала за счет расширения состава оркестра, нарочитое использование пунктирного ритма (*тема наваждения*) – воздействуют на зрителя, нагнетают, усиливают напряжение, создавая эффект страха, смятения, неизбежности трагической развязки действия. Ладовые преобразования – внезапное введение мажорной гармонии (*тема встречи*) – передают многогранность, сложность чувств героев, вносят новые краски в повествование, подчеркивая его неоднозначный, противоречивый характер.

Таким образом, драматургия экранизации В. Бортко романа «Идиот» раскрывается через целенаправленное использование принципа монотематизма: вариационного развития внутри самой основной темы и ее вариантных преобразований за счет появления новых производных соединений.

Фильмография

«Идиот», Россия, «Студия 2-Б-2 интертейнмент», 2003. Режиссер и автор сценария: В. Бортко. Оператор: Д. Масс. Композитор И. Корнелюк. В ролях: Е. Миронов, В. Машков, Л. Вележева, И. Чурикова, О. Будина, В. Ильин, О. Басилашвили, А. Петренко.

Примечания:

1. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста: уауч. изд. Краснодар, 2010. 326 с.
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 28, ч. 2. М.: Наука, 1972. С. 251.
3. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие для музыкальных вузов. 2-е изд. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
4. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста...
5. На уровне образных и интонационных параллелей можно привести темы из следующих произведений П.И. Чайковского: 4 симфония 1 часть (тема вступления), 6 симфония 1 часть (тема вступления), ариозо Ленского из оперы «Евгений Онегин» и др.
6. Шак Т.Ф. Сонатность как принцип построения композиции в киномузыке // Вест-

ник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. Майкоп, 2010. Вып. 1 (57). С. 265-272.

References:

1. Shak T.F. Music in media text structure: scient. ed. Krasnodar, 2010. 326 pp.
2. Dostoevsky F.M. Complete works: in 30 v. V. 28, part 2. M.: Nauka, 1972. P. 251.
3. Kazantseva L.P. Foundations of the theory of musical contents: a manual for musical higher schools. 2nd ed. Astrakhan: Volga, 2009. 368 pp.
4. Shak T.F. Music in media text structure ...
5. At the level of figurative and intonational parallels it is possible to give subjects from P.I. Chaykovsky's following works: The 4th symphony part 1 (an introduction theme), the 6th symphony part 1 (an introduction theme), the arioso of Lensky from the opera «Eugene Onegin», etc.
6. Shak T.F. The sonata form as a principle of composition in film music // The Bulletin of the Adyghe State University. Series Philology and the Arts. Maikop, 2010. Issue 1 (57). P. 265-272.