

Лисовой В.И.,
доцент,
Российская государственная
специализированная академия искусств,
г. Москва, Российская Федерация

Музыка, которую можно увидеть: фильмы Игоря де Гандариса – Гильермо Эскалона

В процессе интенсивного развития мировой художественной культуры, науки и образования в эпоху Нового времени появилась потребность в объяснении содержания *инструментальной музыки*, бывшей, пожалуй, самым абстрактным из искусств этого периода. Уже в преддверии этой эпохи, в творчестве композиторов Ренессанса как наиболее типичная сложилась форма инструментального *вариационного цикла на заданную тему*. По сути, она представляла собой набор следующих друг за другом пьес, в каждой из которых применялись разнообразные *исполнительские приемы варьирования* этой темы – это демонстрировало степень мастерства авторов в использовании возможностей музыкального инструмента. Все богатство *образной сферы* сочинений доносилось до слушателей с помощью различных *оттенков звучания*, достигаемых в инструментальной игре музыкантами. Примерами композиций могут служить *клавирные вариации* А. де Кабесона, У. Берда, Дж. Булла и других европейских композиторов XVI начала XVII века. В эпоху Барокко с целью приобщения человека к христианским ценностям путем *эстетического переживания содержания* музыкального произведения слушателем по аналогии с техникой *риторических фигур* в поэзии в музыке была введена практика применения определенных *музыкальных интонаций* или *тем* как *художественных символов* того или иного образа или состояния, передаваемых *евангельскими сюжетами*. Особенно отчетливо это проявилось в творчестве И.С. Баха. Среди подобных риторических фигур нередки *музыкальные символы креста* (тема фуги ля минор из второго тома «Хорошо темперированного клавира»), *Голгофы* (начало прелюдии си бемоль минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира») и др. В инструментальной музыке периода классицизма на первый план при передаче идей и образов вышла *форма сонатного аллегро*, с помощью которой создавалась последовательность определенных *художественных событий* с их *основными героями* – главной и побочной темами. В первую очередь такие сочинения имели *философское содержание* – этим отличаются сонаты и симфонии Л. ван Бетховена. Наконец, в XIX в. композиторы-романтики стали снабжать свои инструментальные произведения *литературными программами* – от общих названий, кратких указаний и ремарок в музыкальном тексте, дополнительных *описаний* в других (поэтических) текстах и документах (письмах) до подробных и развернутых *драматических сюжетов* с их яркой образностью и действующими персонажами. Яркие образцы таких программных описаний представлены в цикле фортепианных пьес Р. Шумана «Карнавал», в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза и Четвертой симфонии П.И. Чайковского, характеристические образы даны в «Карнавале животных» К. Сен-Санса.

Из многих достижений своих предшественников композиторы XX – начала XXI веков продолжают использовать в качестве основы своих произведений структуру вариационного цикла и приемы варьирования; сонатную форму и принципы развития сонатного цикла. Естественное распространение в современном музыкальном искусстве и особенно в инструментальной музыке получила идея *программности*. Характерные примеры ее претворения представлены в «Каталоге птиц» О. Мессиана, «Микрокосмосе» Б. Бартока. Сложность современного музыкального языка и использование различных техник музыкальной композиции в сочетании с развитием мультимедийных технологий повлекли за собой обращение композиторов к *кинематографу и визуальным техническим средствам* реализации авторского замысла. В результате в последней трети XX века в академической музыке возникло так называемое *аудиовизуальное направление*. Одной из его ветвей стала программа «Увидеть музыку» («Music to see»), которая появилась в творчестве двух известных латиноамериканских мастеров – композитора и музыковеда из Гватемалы Игоря де Гандариса и художника и кинематографиста из Венесуэлы Гильермо Эскалона.

И. де Гандарис (р. 1953) – автор многих сочинений для камерных составов, произведений в технике электронной музыки. В юности он брал уроки у видного гватемальского композитора Х. Орельяны, а в 1979 и 1982 годах обучался композиции под руководством Конрадо Сильва и

Кориун Аарониан в Бразилии. В 1991–1995 годах изучал композицию в классе Гельмута Браунлиха и электронную музыку у Марка Вильсона в Католическом американском университете и Мерилендском университете в США. Был стипендиатом по программам Fulbright (Фулбрайт) и OAS.

Композитор и кинематографист сотрудничают в области *мультимедийной электронной музыки* около тридцати лет (с 1982 года). Результатом их совместной творческой деятельности явились шесть кинематографических произведений (фильмов), которые иллюстрируют эстетическую идею программы «Увидеть музыку». Благодаря этому исследуется гармоничное взаимодействие динамических параметров музыки и других музыкально-выразительных средств с визуальными. Под *динамическими параметрами* понимаются, прежде всего, сила звучания; оттенки звучания. Среди других *музыкально-выразительных средств* – тембр звука; высота звука; музыкальный ритм; музыкальная фактура; музыкальная форма. К *визуальным средствам* относятся скорость движения, направление движения, цвет в изображении, освещение и тени в изображении. Основными источниками творческого внимания композитора и кинематографиста служат *явления природы* – это ландшафты, флора и фауна земли, – и *культуры* – обычаи, обряды, художественные традиции, праздники и фестивали народов Латинской Америки. Характерно, что используемая в композициях программы «Увидеть музыку» документальная видеозапись не является самоцелью, а подчиняется функциям музыкальной структуры. И. де Гандариас подчеркивает, что соединение аудио- (музыкального) и визуального (кинематографического) начал приводит к возникновению нового качества в художественном творчестве и произведении искусства, близкого *синкретизму* традиционной культуры Латинской Америки, в которой переплетаются *музыка, живопись, танец и литература*.

В первых двух из шести произведений программы «Увидеть музыку» – «Хроматические цепочки» (1982) и «Фантастическая ярмарка (1998) – отражаются различные элементы *популярной городской традиции* в культуре коренных индейцев Гватемалы. Они указывают на определенные общественные противоречия, обозначают элементы процесса *аккультурации*, показывают формы общественно-политического протеста и растворения индейской культуры в обществе потребления. В качестве материалов для фильма «Фантастическая ярмарка» были использованы полевые звукозаписи и кадры видеосъемки, сделанные в августе 1991 году в столице Гватемалы Гватемала-Сити во время проведения популярного в стране ежегодного праздника «*Ярмарка Хокотенанго*». Без видимого проявления особого увлечения авторов фильма документальностью данное произведение свидетельствует об их мастерстве, экспрессивности и тонкости в изображении характерного *эстетического чувства культуры Гватемалы*, которое в реальной жизни постоянно моделируется в местных ярмарках. Действие произведения проходит в воображаемом путешествии через одну из таких ярмарок, напоминая об обстановке праздника и намекая на его психологическое переживание авторами и предполагаемыми зрителями. Обращает на себя внимание сосуществование в фильме *чувства религиозного мистицизма и магии* с ощущением приятного и радостного праздника, соединение их с *ценностями современной популярной культуры*.

Другая пара произведений – «Симфония из тропиков» (2005) и «Сюита Астуриас» (2007) – была вдохновлена поэтическим и музыкальным воображением двух выдающихся литераторов, поэтов и писателей Гватемалы XX столетия – Флавио Эрреры (1885–1968) и Мигеля Анхеля Астуриаса (1899–1974). Пятая композиция – «Синева» (2006) – представляет собой миниатюру, воспроизводящую в звуке, ритме, фактуре и направлении движения в пространстве полет стаи береговых птиц. Шестое сочинение – «Валенсия в движении» (2007) – посвящено ведущему современному венесуэльскому кинематографисту, архитектору и художнику Карлосу Крузу-Диэсу. В нем авторы, следуют законам изобразительного искусства, передавая *звучания с помощью визуальных средств*. В качестве *векторов движения* они используют *порожденные звучанием импульсы*, которые в свою очередь происходят от *созерцания живописных полотен*.

Остановимся более подробно на одной из аудиовизуальных композиций программы «Увидеть музыку» – «Симфонии из тропиков». В качестве ее названия было использовано название одного из циклов стихов Ф. Эрреры, к которым обращаются в своем произведении И. де Гандариас и Г. Эскалон. На стихотворные сочинения из других циклов поэта указывает подзаголовок «Воспоминания о поэтических образах Флавио Эрреры». Флавио Эррера является автором девяти поэтических сборников, из которых пять написаны в жанре японских трехстиший хайку (исп. *Hai-kais*), основанных на *поэтической семнадцатисложной форме* (слоги делятся в соответствии с традиционной схемой 5+7+5 слогов в строках): «Крыло горы» («El Ala de la

Montaña», старинные стихи – versos viejos); «Симфонии из тропиков», хайку («Sinfonías del Trópico», Hai-kais, 1923); «Булбушья», хайку («Bulbuxuá», Hai-kais, 1930); «Тропики», хайку («Trópico», Hai-kais, 1931); «Индийский космос», хайку («Cosmos Indio», Hai-kais, 1938); «Зеленая палка», хайку («Palo Verde», Hai-kais, 1946); «Золотая осень» («Oros de Otoño»); Спасение («Rescate»); «Дворик и облако» («Patio y nube»). Особенности художественного стиля хайку заключаются в *синтезе природного и поэтического (человеческого) начал*, который выражен в лирическом восприятии природы поэтом при доминирующем значении первозданного природного образа.

Художественная форма фильма «Симфонии из тропиков» отражает образную специфику хайку Ф. Эрреры «Песня реке Навалате» из цикла «Золотая осень». В качестве основной поэтической темы в данном произведении выступает *образ реки*, объединяющий последовательность отдельных эпизодов в одно композиционное целое. По словам И. де Гандариаса, путеводная нить в фильме – это *звучание воды* в ее различных трансформациях. На этом образе построен условный сюжет произведения. Жизненные импульсы реки берут свое начало в мощной *звуковой силе* формирующейся в горах тропической бури и в грохоте водопада. Они продолжают развиваться в условиях различных по своему звуковому наполнению уровней тропических джунглей и завершают это развитие в слиянии со *звуковой стихией* океанского прибоя, в то время как общая композиционная фабула замыкается шумом тропического дождя/ливня. Основная звуковая структура оттеняется разнообразным по цветовому решению спектром видеоряда. В свою очередь, он отражает вторжение в звуковой ряд различных *живых звучаний окружающей среды*, которые река встречает на своем пути, – *гомона птиц, кваканья лягушек, стрекота цикад* и других насекомых. Следует отметить, что в этой композиции использованы исключительно *записи звуков природы*, сделанные в различных лесных районах в устье одной из рек и на побережье Тихого океана в Южной Гватемале. Все эти звучания вначале классифицировались И. де Гандариасом, а затем очищались от примесей шума с помощью цифровых медиафильтров в Студии электронной музыки в Сиэтле (США). После этого часть звукового материала была организована в виде *многоканальных аудиопоследований*, другие же звуки апробировались и использовались подобно тому, как используются звучания тембров музыкальных инструментов. Передвигая их по высоте и собирая в *мультифоническую фактуру*, композитор заботился о том, чтобы не деформировать естественные тембры и сохранить их природную сущность. Соединения между блоками звучаний были выполнены посредством так называемой орнаментации процессов суперпозиций в специальной компьютерной программе.

По словам И. де Гандариаса, главным намерением авторов фильма было обеспечение концентрации внимания на музыке посредством видеоряда, что является *техникой визуализации звука*. Последовательности изображений были выстроены в полном соответствии с *художественными целями произведения* и с *функциями его слухового восприятия*. Одни из них возникают в фильме синхронно со звуком, другие – предшествуют звучанию или следуют за ним, гармонично взаимодействуя или, напротив, выходя на первый план. При этом музыка выполняет функцию *организации ритма, фактуры и формы* во многом и в видеоряде, определяя *динамику и непрерывное движение в кадре* таких природных объектов, как *падающая вода, волнение реки и полет птицы*. Для того, чтобы развернуть звуковой материал в его цельной форме, большую часть киноматериала авторы фильма представили в необычном ракурсе. В конструировании художественных образов природы им удалось избежать зрелищности, обычно характерной для документального фильма о жизни тропического леса. Эстетическое выражение получили не только *изображения*, но и *силуэты природных объектов*. Это, как и сдержанное использование цвета и включение в видеоряд черно-белых кадров, напоминает о стиле работы с живописным изображением в японском искусстве. Как считает И. де Гандариас, фильм «Симфония из тропиков» призван *кристаллизовать аудиовизуальное восприятие тропического леса* в соответствии с лирическими образами из циклов стихотворных миниатюр поэта Ф. Эрреры. Таким образом, речь может идти также об *аудиовизуализации поэзии*. Приведем в нашем переводе на русский язык некоторые примеры поэтических текстов Ф. Эрреры, содержащихся в присланной нам И. де Гандариасом программе-описании к этому сочинению и проанализированных нами вместе с аудиовизуальным рядом фильма «Симфонии из тропиков».

1. В стихотворении «Водопад», вдохновившем авторов фильма, передается *поэтическое ощущение водопада* как каскада водяных брызг, в которых отражается солнечный свет, словно сочетающийся браком с жидкой стихией: «Жидкая плоть! Светлая вода, / С которой соединяется миловидный подсолнух. / В честь твоей свадьбы с солнцем / Ты взрываешься в дожде, / В дожде звезд» (вариант

художественного перевода: «О, жидкая плоть! Блондинка-вода, / С которой вместе милый солнечный цветок. / В честь свадьбы твоей с солнцем / Ты запускаешь фейерверк звездного дождя, / Фейерверк звездного дождя»). В видеоряде показаны водовороты воды, словно взрывающейся над скалами, а в звуковом ряде дан *агрессивный звук шума воды*.

2. Из стихотворения «Созвездие брызг» (из цикла «Индийский космос») авторами фильма были взяты для аудиовизуального прочтения следующие строки: «От полоскания кристаллами / Взрывается музыкальная глотка горы». На основе художественного впечатления от них в видеоряде показан *общий план водопада*, будто очерчивающего гору, в которой он зарождается. В это время на фоне отдаленного звучания водопада раздается *пение брызг воды*.

3. В стихотворении «Холодная земля» (из цикла «Симфония из тропиков») дан образ Анд: «Туман. Горная вершина. Дыхание Анд / Обволакивает треугольные очертания экспрессивной мысли сосны». На экране зритель видит, как туман надвигается и покрывает гору, и слышит звуки брызг воды на фоне шума водопада и стрекота сверчков.

4. В «Песне реке Навалате» (из цикла «Золотая осень») сказано: «Плоть и музыка воды создают / Столетия. Они скитались в поисках / Дня, в который / Слились с моим сердцем». В видеоряде – *река с отблесками солнца на рассвете*, а в звучании – мягкий, ласковый *звук реки*, соединяющийся с *пением птиц* на рассвете.

5. В стихотворении «Пересмешник» (из цикла «Тропики») есть такие строки: «Из пения кристалла вырастает гора, / Встречающая рассвет / Влагой своих слез». В кадре на горизонте показаны *тропический лес и река*, в которой отражается раннее утреннее солнце, в то время как в звуковом ряде на фоне *звучания реки* раздается *пение пересмешника*.

6. В стихотворении «День птицы» (из цикла «Патио (Внутренний дворик) и облако») говорится о том, что «В жизни есть очарование, / Но нет такого, как музыка птицы в небе». В фильме птица начинает свой *полет* и пролетает сквозь ветви деревьев, тогда как звуковой ряд передает *хлопанье больших птичьих крыльев*.

7. Строки из стихотворения «Паук» (из цикла «Индийский космос») «Рубец безмолвия» (вариант художественного перевода: «Шрам молчания») способствовали использованию изображения *паука*, неподвижно висящего над паутиной, в это время словно из глубины леса доносится *стрекот сверчков*.

8. В стихотворении «Душа» (из цикла «Крыло горы») говорится о музыке леса: «Лес, в котором листва / Музыкальна, прозрачна...». Видеоряд передает *качающиеся от ветра листья*, звуковой ряд – ласковый и нежный *звук ветра*. Строки того же стихотворения «Лес, полный надкрыльев насекомых, / Которые жужжат...» вызвали у авторов фильма образы *цветка и тропической растительности* на фоне *жужжания оводов*.

9. Стихотворение «Пчела» (из цикла «Индийский космос») содержит метафорическое описание трудолюбивого насекомого: «Крошечный челнок. / Из цветка в цветок / Его светлая катушка / Сматывает в клубок / Нить из воска». В видеоряде показаны *пчелы*, летающие над цветами кокосовой пальмы, звуковой ряд построен на *жужжании пчел*.

10. В «Песне реке Навалате» (из цикла «Золотая осень») есть такое обращение: «Твои леса, в чьих жилах / Пульсирует твоя кровь». В фильме дано изображение *реки*, струящейся между корнями сейбы, на фоне *звучания текущей реки и пения цикад*.

11. В стихотворении «Сигары» (из цикла «Булбушья») дано следующее сравнение: «Подгоревшее солнце / Как сигара». В видеоряде фильма *солнце* играет в кроне деревьев, в звуковом ряде сочетаются *шипение горячей сигары и пение цикад*.

12. Стихотворение «Лиман, мангровые заросли и цапли» (из цикла «Золотая осень») представляет красочную картину живой природы: «Между океаном и солончаками / Идут к своему берегу ряд за рядом / Мангровые заросли. / Можно увидеть, как они теснятся друг к другу / Плечом к плечу...». В фильме показаны *корни мангровых растений*, которые двигаются по кривой линии, в то время, как раздается *пение цикад и кваканье лягушек*.

13. Стихотворение «Жаба» (из цикла «Булбушья») описывает земноводное существо как музыканта: «В его гобое маленьком / Стоячая вода / Для полосканья горла». В видеоряде дан вид *озера с лягушками в сумерках*, в звуковом ряде – *кваканье жабы* в сочетании с *кваканьем лягушек*.

14. Строки из стихотворения «Дикий голубь» (из цикла «Дворик и облако»): «Сердце горы / В пульсе рыданий» способствовали использованию отстраненного образа *силуэта листвы в сумерках* в видеоряде и *воркования голубя* в сопровождающем его звучании.

15. Стихотворение «Учитель» (из цикла «Тропики») повествует о цели поэта и поэзии: «Эта ночь приходит, / Чтобы услышать море. / То моя поэзия, / Которая никогда не могла говорить». В видеоряде изображается *море в сумерках*, в звуковом ряде – *мягкий звук морского прибоя*.

В фильме «Симфония из тропиков» как обобщенная тематика, так и поэтические образы произведений Ф. Эрреры используются также вне связи с какими-либо конкретными текстами. Построенные на подобных образах эпизоды отражают тему или идею главного персонажа стихотворения в форме хайку, а также фрагментов стихотворений, написанных в других поэтических формах и жанрах. В этих случаях конкретное соотнесение аудиовизуальных художественных образов с поэтической программой отсутствует. Лишь *общий образ* или даже *намек* на него являются напоминанием о том или ином поэтическом высказывании. Некоторые последовательности кадров фильма словно регистрируют визуальный образ природного объекта без подчинения его словесной иллюстративности. В то же время интерпретации этого образа органично вписывается контекст общей концепции пьесы. Так, например, от образа стихотворения «Дождь» (из цикла «Индийский космос») идет изображение в видеоряде *пасмурной погоды*, в то время, как в звуковом ряде раздаются *звуки дождя и грома*; от образа «Сверчка» (из цикла «Булбушь») в видеоряде осталось изображение различных видов дикой природы – *джунглей*, а в звуковом ряде – *стрекот сверчков*; от образа «Бабочки» (из цикла «Симфонии из тропиков») – изображение *бабочки над цветком* в видеоряде, а в звуковом ряде – *кваканье лягушек, стрекот цикад и жужжание оводов*. То же происходит с образами стихотворений из цикла «Симфонии из тропиков». Общий образ стихотворения «Бамбук» передан в видеоряде через *силуэты бамбуковых стеблей и листьев*, а в звуковом ряде – через *звук ветра в листве*. Стихотворение «Древовидный папоротник» способствовало тому, что в видеоряде дан вид *листа папоротника на фоне моря*, а в звуковом ряде проходит *далекий шум моря*. От образа стихотворения «Финиковая пальма» в видеоряде остается *движение листьев пальмы от ветра*, в звуковом ряде – *шум ветра*.

Отталкиваясь от поэтических строк хайку «Кубистическое видение тропиков» из того же цикла «Симфонии из тропиков» Ф. Эрреры, авторы фильма показывают *природные объекты как образы картин в стиле кубизма*: «Сосна, пирамида, вулкан – / Призрак кубизма в тропиках, / Стилизованный в эскизах / Юкатанских майя». Такое *фокусирование визуальных образов* основано на концепции, согласно которой *природа трактуется как произведение искусства*. При этом авторы используют *ориентальный графический стиль* в презентации образов в виде силуэтов с применением слабых оттенков цвета или в черно-белом изображении. Другой тип выражения данной идеи показывает *визуальные образы*, близкие к силуэтам пальмы и древовидных папоротников, при движении которых создаются определенные *оптические иллюзии*. Возникающие своеобразные *геометрические формы и вибрации линий* напоминают о *стиле оптического искусства (оп-арт)*, вышедшем из абстракционизма и распространившемся в середине XX столетия (1950-1960-е годы). И третий тип фокусирования видеоряда – это использование *съёмки реки и отражения пальм в воде с близкого расстояния*, что предполагает экспрессивную трансформацию образа, которая приводит к образованию *непостоянных планов или рисунков из линий и движений*, как это происходит в некоторых произведениях *абстрактного искусства*.

Драматургия и структура фильма тесно связаны между собой. Основным образом является *образ реки*, который постоянно чередуется с различными видами *тропического леса, джунглей* по принципу *рондообразной музыкальной структуры*. В целом можно говорить о *взаимовлиянии музыкальной формы и кинематографической композиции*. Ценным и одновременно показательным является то, что в «Симфониях из тропиков» И. де Гандариаса – Г. Эскалона реализуются, пожалуй, все принципы инструментальной музыки, связанные с программностью, которые были перечислены нами в начале данной статьи. *Вариационность* проявляется в этом сочинении в варьированном повторении аудиовизуальной темы-мотива реки. Черты *сонатно-симфонического цикла* – в противопоставлении *тем-образов и тем-мотивов реки и леса* с последующим переосмыслением темы-мотива реки в *тему-мотив океанского прибоя*. *Аудиовизуальные музыкальные символы-интонации* в фильме подобно кратким *риторическим фигурам* связаны с краткими *поэтическими символами* в хайку и других стихотворениях Ф. Эрреры. О *программности сочинения* свидетельствует проанализированное в данной статье объяснение-программа И. де Гандариаса к фильму «Симфонии из тропиков». *Характеристические портреты птиц, насекомых, деревьев, природы* в целом как в циклах инструментальных миниатюр композиторов XIX-XX веков (птиц в «Каталоге птиц» О. Мессиана, мухи в «Микрокосмосе» Б.

Бартока) пронизывают весь фильм, открывая широкие возможности для восприятия – вплоть до способности *увидеть невидимое и услышать неслышимое*.

В заключении следует отметить, что *идея художественного направления «Увидеть музыку»* воплощается не только в аудиовизуальных композициях И. де Гандариаса и Г. Эскалона, но и в произведениях других современных гватемальских композиторов – таких, как Х. Орельяна и Д. де Гандариас, – созданных в содружестве с латиноамериканскими кинематографистами. Обращает на себя внимание сочетание в аудиовизуальном искусстве *техники электронной музыки и приемов компьютерной графики*, как это происходит, например, в сочинениях Р. Маселли. Таким образом, очевидно, что направление «Увидеть музыку» представляется весьма перспективным в контексте современного искусства, использующего новые технологии и новые авторские идеи с их порой неожиданными решениями.