

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



УДК 78.01+78.05

DOI: 10.52469/20764766_2023_04_05

А. А. КОМАРОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ЦИТАТ ИЗ МУЗЫКИ Р. ВАГНЕРА В КИНО: ОТ МИФА К ДЕКОНСТРУКЦИИ

Музыка Р. Вагнера является рекордсменом цитирования в киноискусстве XX–XXI веков. На сайте IMDb представлен список, состоящий из более 1500 фильмов с музыкой из произведений данного композитора. В качестве источника цитирования режиссеры чаще всего обращаются к «Полету валькирий» из «Валькирии», «Свадебному хору» из «Лоэнгрин», «Траурному маршу» из «Гибели богов», Вступлению из «Тристана и Изольды». В настоящей статье автор стремится выявить неизменно актуальные для киноиндустрии стилевые особенности творчества Р. Вагнера, проследить становление и развитие связанных с ними киноклише, а также рассмотреть режиссерские стратегии работы с семантикой цитатного материала. Вагнеровская музыкальная драма оказала большое влияние на искусство кино, что отразилось в режиссерских стремлениях к воплощению универсальной творческой концепции Gesamtkunstwerk, обращении к лейтмотивной системе, авторскому композиторскому мифу. Вагнерианство прослеживается в стиле и киноязыке отдельных композиторов и режиссеров (Л. фон Триер, А. Сокуров, В. Херцог, Г. Шор, Дж. Уильямс). В 30-е годы XX века философские и эстетические воззрения композитора ангажируются нацистской пропагандой, в результате чего закрепляется киноклише: музыка Вагнера – символ зла, войны, смерти, нацизма. В попытках демифологизации образов зла режиссеры второй половины XX века применяют к семантике вагнеровской музыки стратегии деконструкции, постмодернистской иронии. Другие киноклише, вне зависимости от жанра и направления, репрезентируют оригинальную композиторскую семантику. Таковы, например, образы «наглядности» (С. Эйзенштейн), выраженные в мотиве полета / скачки («Полет валькирий»), символы-образы любви, любви/смерти (музыка «Свадебного хора» в сценах бракосочетания, цитаты из «Тристана и Изольды»).

Ключевые слова: кинотекст, музыкальная цитата, Р. Вагнер, киноклише, музыкальная семантика.

Для цитирования: Комарова А. А. Семантические функции цитат из музыки Р. Вагнера в кино: от мифа к деконструкции // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 5-13.

DOI: 10.52469/20764766_2023_04_05

A. KOMAROVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

SEMANTIC FUNCTIONS OF QUOTES FROM R. WAGNER'S MUSIC IN CINEMA: FROM MYTH TO DECONSTRUCTION

The music by R. Wagner is a record holder for citation in the cinema of the 20th–21st centuries. The IMDb website lists over 1,500 films featuring his music. As a source of citation, directors most often turn to the “Ride of the Valkyries” from “Die Walküre”, the Wedding Chorus from “Lohengrin,” the Funeral March from “Gotterdammerung” and the Introduction from “Tristan and Isolde”. This article seeks to identify the stylistic features of his work that are invariably relevant for the film industry, to trace the formation and development of film clichés associated with it, and also to consider the director’s strategies for working with the semantics of quotation material. Wagner’s musical drama had a great influence on the art of cinema, which was reflected in the director’s aspirations to embody the universal creative concept of Gesamtkunstwerk,

turning to the leitmotif system, the composer's myth. Wagnerianism can be traced in the style and film language of individual composers and directors (L. von Trier, A. Sokurov, V. Herzog, G. Shore, J. Williams). In the 30s of the 20th century, the composer's philosophical and aesthetic views were biased by Nazi propaganda, as a result of which a film cliché was assigned to it: Wagner's music is a symbol of evil, war, death, Nazism. Directors of the second half of the 20th century, in attempts to demythologize images of evil, apply strategies of deconstruction and postmodern irony to the semantics of Wagnerian music. Other film clichés, regardless of genre and direction, represent the original composer's semantics, for example, through images of "visuality" (S. Eisenstein), expressed in the motif of flight/jumping ("Ride of the Valkyries"), symbols-images of love, love/death (music of the Wedding choir in the wedding scenes, quotes from Tristan and Isolde).

Keywords: film text, musical quote, R. Wagner, film cliché, musical semantics

For citation: Komarova A. Semantic functions of quotes from R. Wagner's music in cinema: from myth to deconstruction // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 3. Pp. 5-13.

DOI: 10.52469/20764766_2023_04_05



Музыка великого немецкого композитора-романтика Р. Вагнера является едва ли не самой цитируемой в киноискусстве XX–XXI веков. На крупнейшем сайте о кинематографе IMDb обнаруживается 1566 фильмов с музыкой Вагнера, в большинстве из которых цитируются оркестровые фрагменты опер: «Полет валькирий» из «Валькирии», «Свадебный хор» из «Лоэнгрина», «Траурный марш» из «Гибели богов», Вступление из «Тристана и Изольды».

Отечественные и зарубежные ученые изучают влияние Вагнера на киноискусство: например, вагнерианство в творчестве отдельных режиссеров (А. Сокурова, Л. фон Триера, В. Херцога), ангажированность философско-эстетических воззрений композитора нацистской кинопропагандой, влияние Gesamtkunstwerk, лейтмотивной системы на киноязык.

В рамках настоящей статьи будут проанализированы причины востребованности музыки Вагнера в кино, становление и интерпретации киноклише о музыке данного композитора в фильмах различных жанров и направлений, а также деконструкция семантики цитат из произведений маэстро в кинотекстах¹.

Включение вагнеровской музыки в саундтрек подчиняется общим принципам введения в кинотекст цитат из произведений академической музыки, которые выполняют определенные композиционно-драматургические (вступление, кульминация, заключение, лейтмотив) и семантические функции. Т. Шак отмечает два важных свойства заимствованного музыкального материала в пространстве медиатекста, на которые следует обращать внимание при анализе: «...семантическая конкретность цитаты, закрепленность за ней определенного смысла и ассоциативного ряда <...> популярность и общеизвестность цитируемого материала, его узнаваемость и существование в коллективном сознании слушателей/зрителей» [1, с. 24].

Причины неиссякаемого интереса к музыке Вагнера в кино различны и связаны с глобальностью и антиномичностью творчества композитора, которые выражены в целостной авторской художественной системе, основанной на синестезийной идее взаимосвязи всех сторон бытия, его дуалистической целостности. В западноевропейской культуре образ Вагнера мифологизируется, а оппозиции эстетических взглядов композитора, такие как гуманизм – нетерпимость, христианство – язычество, смерть – любовь, intuitio – ratio, аполлоническое – дионисийское, радикальность – консерватизм, становятся предметами разнообразных рефлексий и порой неоднозначных интерпретаций. В книге «Música ficta (Фигуры Вагнера)» философа Ф. Лаку-Лабарта многогранное преломление эстетико-политических концепций Вагнера выражается в четырех «текстах» о связи его «фигуры и фикции» с выдающимися деятелями культуры XIX–XX веков – Ш. Бодлером, С. Малларме, М. Хайдеггером, Т. В. Адорно. Ф. Лаку-Лабарт отмечает, что в последовательности изложения «диалогов» с Вагнером «...по очереди предстают безоглядное признание, сдержанное соперничество, провозглашаемая, но на фоне аналогичных устремлений, враждебность, надежда на освобождение, они составляют своего рода повествование или историю, про которую я задним числом замечаю, что она в общем-то вторит истории моего собственного отношения к Вагнеру. Дело, возможно, в катарсисе» [2, с. 19].

Катарсис, а также трагедийность, трансцендентность вагнеровских музыкальных драм являются качествами, необходимыми не только для создания грандиозного, универсального произведения искусства. Они подвергаются интерпретации и ангажируются модернистскими гранд-нарративами, например, национал-социализмом. При помощи машины нацистской пропаганды сам образ композитора ста-

новится доказательством исключительности немецкой культуры. Последнее объясняется тем, что Третьему рейху были необходимы фигуры великих героев, архетипов, художников, которые могли бы объединить общество и создать «национал-эстетизм» (термин Ф. Лаку-Лабарта): «В немецком философско-политическом дискурсе 30-х годов <...> подобной фигурой является фигура Труженника (и Солдата: социальное и национальное), даже Фюрера. <...> Эта навязчивая идея восходит к более раннему периоду <...> к романтическому требованию некой “новой мифологии”» [Там же, с. 18].

В киноискусстве востребованным оказывается феномен синестезии, связанный с синтезом искусств. Сам Вагнер мог сравнить мелодию с запахом цветка, бетховенское мотивное прорастание темы – со строительством величественных зданий, оркестр Г. Берлиоза – с огромной машиной-калейдоскопом и т. д. [3, с. 286, 317–318]. Порой, сочиняя, Вагнер вдохновлялся разложенными вокруг лоскутами ярких тканей [4, с. 166]. Вагнеровский «дух музыки» выходит за пределы Absolute Musik. В работе «Опера и драма» композитор называет музыку «чистым органом выражения», который, однако, не способен совпасть с «выражаемым», именно поэтому инструментальная музыка нуждается в союзе с другими видами искусств [3, с. 272]. Такой подход предполагает тотальное погружение реципиента в пространство произведения искусства.

Отечественные и зарубежные поэты (Ш. Бодлер, С. Малларме, А. Блок, Б. Пастернак и другие) через слово воссоздают образы, рождающиеся при прослушивании вагнеровских музыкальных драм. Например, Д. Цертелев в стихотворении «Памяти Вагнера» (1887) так описывает «Полет валькирий»: «В молниях мчатся Валкирии с бешеным криком» [5]. Символист Вяч. И. Иванов в сонете «Полет» (1899) передает дерзновенный вагнерианский дух:

*Из чуткой тьмы пещер, расторгнув медь оков,
Стремится Музыка, обвита бурной тучей...
Ей вслед – погони вихрь, гул бездн, и звон подков,
И светоч пламенный, как метеор летучий... [6].*

Композитор-романтик Г. Берлиоз тонко описывает картину морской бури, «увиденную» им в оркестровке увертюры «Летучего голландца»: «Она начинается оглушительным взрывом оркестра, и в этом звучании можно тотчас же различить рокот бури, и крики матросов, и свист снастей, и грозный шум разъяренного моря» [7, с. 77]. Продолжая мысль об экстрамузыкальной природе музыки Вагнера, приведем режиссерское впечатление С. Эйзенштейна, который, работая над постановкой

«Валькирии» для Большого театра (1940), емко охарактеризовал ее как «наглядную» [8, с. 115]. Т. Букина обнаруживает в названной постановке не только экстрамузыкальную, но и коммуникативную природу вагнеровской музыки, обозначая следующий комплекс: «красочные оркестровые картины», «звуковые иллюстрации персонажей», «фрагментарность и метод лейтмотивных комбинаций», «конкретность и символичность лейтмотивов», «информационная плотность визуальных образов», «индивидуализация тематизма средствами тембра, регистра и ритма», «графичность мелодической линии и пространственные иллюзии» [Там же, с. 115–118]. Перечисленные стороны «наглядности» музыки Вагнера оказываются востребованными в различных киножанрах, они дополняют визуальную сторону кинотекста, а также наделяют видеоряд различными смыслами.

Остановимся подробнее на интерпретациях образа стремительного полета воительниц-валькирий в кинематографе. Музыка «Полета» была хорошо знакома зрителям начиная с эпохи Великого немого, так как входила в специальные музыкальные картотеки и сборники цитат. Хрестоматийным примером визуализации «Полета» является «Рождение нации» (1915) Д. У. Гриффита – первый немой фильм американского производства со специально написанной оркестровой партитурой (композитор Дж. Брейл), где, наряду с «Полетом», в качестве цитатного материала использована музыка П. И. Чайковского, Л. Бетховена, Ф. Листа, Э. Грига.

Сюжет повествует об убийстве А. Линкольна Дж. У. Бутом и отношениях двух семей – сторонников Союза (Севера) и Конфедерации (Юга) в эпоху Гражданской войны и Реконструкции в США. По сюжету, чернокожие герои (многих из них играют белые актеры в гриме) неразвиты, сексуально агрессивны и представляют угрозу для белого населения Америки. Ультраправая расистская организация Ку-клукс-клан (ККК) изображена как героическая сила, сохраняющая истинные американские ценности. Вероятно, Гриффит выбрал «Полет валькирий» по причине экстрамузыкальности и узнаваемости музыкального материала: графичность мелодической линии, лаконичность темы, пространственные иллюзии полета резонируют бешеной скачке, импульсивности, быстрому монтажному ритму и напряженности в кадре. Однако не исключено, что режиссер сопровождал сцену мщения музыкой Вагнера, намекая на известную склонность композитора к антисемитизму.

Итак, в «Рождении нации» Гриффита музыка «Полета валькирий» впервые в истории кино получает не только визуальную интерпретацию,

но и агрессивную семантическую трактовку, репрезентирующую нетерпимость и жестокость: толпа всадников-мстителей в белых одеяниях с огненными факелами и крестами несет спасать праведных американцев от чернокожих.

Визуализация полета и агрессивная семантическая трактовка музыкальной цитаты обнаруживаются в фильме о войне США во Вьетнаме «Апокалипсис сегодня» (1979) Ф. Ф. Копполы. Музыка Вагнера звучит в сцене напалмового обстрела мирной вьетнамской деревни. Режиссер проводит прямые параллели между «Полетом валькирий» и пролетом военных вертолетов. Сцена обстрела – это переосмысление кульминации из «Рождения нации» (скачка – полет, месть – убийство, нетерпимость и линчевание – карательная операция и геноцид), а также отсылка к историческому факту: «Полет валькирий» являлся официальным гимном военной авиации Третьего Рейха.

Коппола не ограничился цитированием «Полета»: фильм открывает песня «The End» группы «The Doors»; полковник Куртц читает вслух солдатам «Полых людей» Т. С. Элиота; эпиграф «Мистер Куртц – он мертв» заимствован режиссером из повести Дж. Конрада «Сердце тьмы». Главная семантическая функция цитатного материала в «Апокалипсисе сегодня» – дополнить и углубить многомерный и изощренный образ бессмысленной и жестокой войны, погрузить зрителя в иррациональное, неконтролируемое и пугающее пространство смерти. После «Апокалипсиса» вьетнамская война превращается в миф, призрак коллективной памяти: «...она является коллективным живым сценарием, в котором мы продолжаем писать каракули, стираем, переписываем наши противоречивые и меняющиеся представления о себе» [9, р. 7–8].

Рефлексия на темы нетерпимости, бессмысленности войн и опасности реконструкции модернистских идеологий прослеживается в фильме «Морпехи» (2005) С. Мендеса, где цитируется сцена обстрела из «Апокалипсиса». Американские солдаты, находящиеся в зоне боевых действий в Ираке, искренне поддерживают экранную жестокость. Используя прием фильма в фильме, Мендес обращается к коллективной исторической памяти и задает зрителю сложные вопросы: не напоминают ли империалистические амбиции некоторых стран немецкую волю к власти? способно ли академическое искусство уберечь западноевропейскую цивилизацию от кризиса смыслов и войн?

Негативная коннотация музыки Вагнера в XX–XXI веках связана с ангажированностью творчества этого композитора нацистской идеологией. Известно, что А. Гитлер был большим

поклонником музыки Вагнера и видел в ней идеал воспитания немецкой нации, а в фигуре самого композитора – пророка и визионера. «Тот, кто хочет понять национал-социалистскую Германию, должен знать Вагнера», – говорил Гитлер [10, с. 132]. Зачастую мероприятия в нацистской Германии проходили под музыку данного композитора, а пропаганда пользовалась «вагнеровским мифом», в частности радикальными высказываниями маэстро, изложенными в работах «Еврейство в музыке», «Вибелунги: Всемирная история на основании сказания», «Немецкое искусство и немецкая политика», «Что такое немецкое?», «Религия и искусство», «Познай самого себя», «Чем полезно это познание?», «Героизм и христианство».

«Триумф воли» (1935), немецкий пропагандистский фильм режиссера Л. Рифеншталь, стал произведением, посредством которого связь между нацизмом и музыкой Вагнера прочно закрепилась в исторической памяти. Здесь сюжет повествует о съезде нацистской партии 1934 года в Нюрнберге, главная тема кинокартины – возвращение Германии на мировую арену в качестве великой державы. Средствами киноязыка Рифеншталь создает сложное монументальное полотно: движущиеся камеры, аэросъемка, применение длиннофокусных линз для передачи искаженной перспективы. Кроме того, режиссер использует визуальную и аудиальную цитаты, отсылающие к музыке Вагнера: в первый день названного мероприятия Гитлер прибывает на съезд на самолете и спускается «с небес» к восторженной толпе, подобно Лоэнгрину. Второй день съезда открывается панорамами Нюрнберга на рассвете, сопровождаемыми Прелюдией к III акту «Нюрнбергских мастерзингеров». Выбор именно этой оперы в качестве источника цитирования не случаен: «“Нюрнбергские мастерзингеры” были превращены пропагандой в эталон всего лучшего и великого в немецком искусстве вообще: глубины и разума, романтизма, трагичности, торжества и триумфа» [11, с. 198]².

Закрепившаяся в «Триумфе воли» семантическая связь между музыкой Вагнера и идеологией Третьего рейха, взглядами Гитлера, образами войны будет неоднократно интерпретироваться в кинематографе – зачастую с помощью прямого цитирования отрывков из фильмов Л. Рифеншталь в сопровождении музыки Вагнера.

«Триумф воли» станет отправной точкой для формирования еще одного киноклише, основанного на стремлении демифологизировать образ Гитлера. Хрестоматийным примером является «Великий диктатор» (1940) Ч. Чаплина, где цитируются Вступление к опере «Лоэнгрин»

Р. Вагнера и «Венгерский танец» № 5 И. Брамса. Сцены танца с глобусом А. Хинкеля под музыку «Лоэнгрина» и жанровая сцена бритъа клиента евреем-цирюльником, сопровождаемая «Венгерским танцем», семантически противопоставлены друг другу в горизонтальном смысловом контрапункте. Хинкель (Гитлер) репрезентируется как рафинированный эстет и беспомощный трус, скрывающийся в роскошных апартаментах и грезящий о мировом господстве под утонченно-эфемерную, совершенную музыку Вагнера, звучащую в его сознании. В то же время безмятный цирюльник показан как мастер, в совершенстве владеющий своим делом, слушающий по радио народный жизнеутверждающий «Венгерский танец» несмотря на военные действия, вынесенные за рамки кадра. Комедия положений, мотив двойничества, политическая сатира – этими приемами Чаплин впервые в истории кино демифологизирует образ фюрера: «Между маленьким евреем-парикмахером и диктатором разница не больше, чем между их усами. Но, тем не менее, отсюда возникают две бесконечно отдаленные ситуации, так же противопоставленные, как палач и его жертва» [12, с. 240].

В отечественном кино в качестве примеров прямого цитирования «Триумфа воли» и демифологизации образа Гитлера можно привести документальный фильм «Обыкновенный фашизм» (1965) М. Ромма и игровую картину «Иди и смотри» (1985) Э. Климова. Остановимся подробнее на работе Климова – фильме-предостережении о том, что война является страшным злом, которое невозможно оправдать или забыть. Сценарной основой послужила «Хатынская повесть» (1971) А. Адамовича, где изложена история трагической судьбы юного партизана Флера, ставшего свидетелем карательной операции фашистских зондеркоманд в Беларуси. События охватывают несколько дней, в течение которых мальчик Флера от пережитых потрясений превращается в глубокого старика.

Чтобы создать пространство страха и смерти, режиссер при помощи киноязыка формирует оппозиции, связанные с острашением или эффектом присутствия: фиксацию на деталях и длинные планы, съемку «от первого лица» и панорамную съемку, разрушение «четвертой стены» и экспрессивную актерскую игру, натурализм, экранную жестокость. Визуальная сторона кинотекста дополняется плотным, многомерным саундтреком, сотканным из шумов, музыкальных цитат и звенящей тишины.

Обратимся к главной кульминации и финалу фильма. Партизаны уничтожают участников операции. В это время Флера находит на дороге

портрет Гитлера с надписью «Гитлер асвабдзі-цель» и направляет дуло ружья в камеру, разрушая «четвертую стену», расстреливая не портрет, но образ фюрера. Каждый выстрел через быстрый монтажный ритм и прием обратной киносъемки поворачивает время вспять. Флера демифологизирует фюрера и Третий рейх, предотвращает ужасы войны, однако опускает ружье перед изображением Гитлера-младенца на руках матери. Далее демонстрируются кадры горящей деревни и титры: «628 белорусских деревень сожжено вместе со всеми жителями». Герой присоединяется к партизанскому отряду, уходящему в лес. Завершает фильм прощальный взгляд камеры в зимнее небо.

Описанную зону кульминации и финала сопровождает звуковая лавина из криков, плача, смеха, фрагментов нацистских маршей и джаза, пропагандистских лозунгов, обрывков выступлений Гитлера, цитат из увертюры к «Тангейзеру», «Полета валькирий», «Траурного марша» из «Гибели богов». Кажется, что герой выносит обвинительный приговор всей немецкой культуре. Однако Флера не утратил милосердия и гуманизма. Именно поэтому в финале фильма звучит «Lacrymosa» из Реквиема В. А. Моцарта: «Полон слез тот день, когда восстанет из праха, чтобы быть осужденным, человек. Так пощади его, Боже Милостивый, Господи Иисусе, даруй ему покой. Аминь».

Таким образом, сцена символического расстрела фюрера под музыку Вагнера – характерный пример киноклише «музыка Вагнера – зло» и демифологизации образа Гитлера: цитаты совмещены с фрагментами документальной хроники, на которых запечатлены не только парадная сторона нацистской идеологии, но и душераздирающий натурализм войны, включая сцены геноцида. Однако своеобразный контрапункт приводимых цитат из Вагнера и Моцарта, наряду с демонстрацией милосердия главного героя к младенцу, воспринимается как режиссерский комментарий о том, что каждый человек по природе своей добр, заслуживает право на прощение, а немецкая академическая музыка гуманистична, направлена на преображение человеческой души и катарсис.

Последовательной демифологизацией образов тиранов XX века, войны становятся гуманистические работы А. Сокурова. Их объединяют не только киноязык и круг тем, но также «Траурный марш» из «Гибели богов» Вагнера. Это фильмы, входящие в «тетралогию о власти»: «Молох» (1999), «Телец» (2001), «Солнце» (2005), документальная эпопея «Духовные голоса» (1995). Траурный марш выполняет в перечисленных кинотекстах неизменную семантическую

функцию, репрезентируя образы смерти и зла: кризис европейской цивилизации и смыслов, дегуманизацию человечества, несостоятельность модернистских нарративов, диктатуры. Возвращение к одним и тем же музыкальным цитатам на протяжении творческого пути позволяет говорить о метатекстовой природе киноязыка данного режиссера.

В перечисленных примерах музыкальные цитаты получают следующие семантические трактовки: наглядность («Полет валькирий» – скачка, пролет вертолетов); формирование киноклише «музыка Вагнера – символ войны, зла, смерти» (фильмы о войне, параллели с идеологией Третьего рейха); демифологизация образа Гитлера и тиранов XX века.

Однако музыка Вагнера в киноискусстве используется не только для создания философско-трагедийных образов. Нередко применяется анимационная наглядность, или «эффект Микки-Мауса», когда экранное действие воссоздает движение музыкальной мысли. В анимации семантика вагнеровских цитат получает комическую трактовку: сериалы «Симпсоны» (1989 – наст. время) и «Эй, Арнольд» (1994–2004), «Что за опера, Док?» (1957), «Ранго» (2011). Например, в мультфильме «Что за опера, Док?» (1957) разворачивается постановка «оперы Вагнера». Саундтрек мультфильма включает в себя цитаты из «Полета валькирий», «Летучего голландца», «Тангейзера». Сюжет повествует о вечном противостоянии охотника Элмера Фадда кролику Багзу Банни в сценических амплуа Зигфрида и Брунгильды.

Отметим, что в отдельных кинотекстах при работе с цитатным материалом режиссеры используют стратегию деконструкции, в результате чего «прямолинейность клише» разрушается либо преодолевается. Стратегия может опираться на иронию, обращение к иррациональному, ностальгию.

В экзистенциальной трагикомедии Ф. Феллини «8½» (1963) поток сознания главного героя Гвидо Ансельми наполнен воспоминаниями, грезами и видениями, цитатами и аллюзиями. «Полет валькирий» сопровождает сцену утренней рутины курортного местечка. Смысловой контрапункт между музыкой и изображением, бесцельное блуждание камеры, обрывки праздных бесед, ассоциации с «пространством аттракционов» создают эффект «сенсомоторной расслабленности», что, по словам Ж. Делеза, должно «подвести посетителя, наблюдающего за особым пространством-временем, к иному пространству-времени» [12, с. 352, 357]. В данной сцене Феллини деконструирует семантику музыкальной цитаты с помощью эффекта внезапного

сочетания величественного и серьезного («Полет валькирий») и нелепого: эксцентричная курортная публика в состоянии «сенсомоторной расслабленности» (Ж. Делез).

Обратимся к сериалу-антиутопии «Черное зеркало» и одному из его эпизодов под названием «Демон 79» (2023, режиссер Т. Хейнс). Данный эпизод представляет собой ностальгический взгляд на массовую культуру второй половины 1970-х годов сквозь призму неизменно актуальных социальных, политических и экологических проблем. Сюжет повествует о продавщице Нида, дочери мигрантов из Индии, столкнувшейся с ксенофобией и объективацией со стороны коллег и соседей. Нида случайно вызывает демона Гаапа в облике солиста группы «Boney M», и тот уговаривает героиню совершить ритуальные убийства, чтобы предотвратить конец света. Жертвами Ниды становятся педофил, преступник и случайный свидетель убийства. Выбирая последнюю жертву, героиня решает, что смерти достоин основатель консервативной партии Майкл, которому будет суждено установить в США тоталитарный режим, развязать ядерную войну и уничтожить человечество. В сцене ночной погони хрестоматийный злодей Майкл слушает увертюру к «Тангейзеру», а мстительница Нида – авангардную музыку представительницы Новой волны Лены Лович. Благодаря резкому монтажному ритму музыкальные цитаты сталкиваются между собой в горизонтальном и вертикальном контрапункте: в моменты монтажных перемещений из пространства Майкла в пространство Ниды происходит внезапное переключение с одной цитаты на другую; цитаты звучат одновременно, когда машины героев врезаются друг в друга. Деконструирующая работа с аудиовизуальными сторонами кинотекста создает мощную кульминационную зону, в которой одновременно сосуществуют образ ядерной войны, тема разрыва между академической и массовой культурой, противостояние радикальных направлений консерватизма и либерализма, проблемы своего и чужого, иммиграции и ксенофобии, феминизма.

В фильме «Маргаритки» (1966) режиссера В. Хитиловой стратегия деконструкции реализуется не в отдельной сцене, но на всех уровнях кинотекста. Сюжет не имеет структуры, сцены хаотично переходят одна в другую путем переключений цветных, черно-белых или тонированных кадров. Радикальность киноязыка Хитиловой обусловлена крутом тем, к которым обращается режиссер в данном кинотексте: ядерная война, климатические катастрофы, критика общества потребления, борьба за права женщин. Саундтрек фильма состоит из девятнадцати номеров

(композиторы И. Шлитр, И. Шуст), два из которых – цитаты VII части из «Немецкого реквиема» И. Брамса (№ 10 «Burning Ribbons. Phone call 1» – «Горящие листы. Телефонный звонок 1») и «Траурного марша» из «Гибели богов» Р. Вагнера (№ 17 «Beggars Banquet» – «Нищий банкет»).

Сцена с цитатой из «Немецкого реквиема» Брамса, представляет собой пример радикального феминистского высказывания против объективации женщин. Здесь происходит разрушение смысла цитаты, которая превращается в «звуковые обои» к длинному и абсурдному телефонному разговору девушек с навязчивым поклонником. В финале героини устраивают «Нищий банкет» под музыку «Траурного марша»: они уничтожают еду и посуду, рассуждая о том, что нужно быть хорошими и трудолюбивыми, чтобы достичь всеобщего благополучия. Закончив «сервировку», девушки ложатся на стол и размышляют о счастье, после чего на героиню падает люстра, при помощи монтажа вводятся кадры войны, взрывов атомных бомб. Кинокартину завершают титры: «Этот фильм посвящен тем, кто огорчается только из-за растоптанного салата». Здесь Хитилова фокусируется на проблемах угрозы ядерной войны, общества потребления, кризиса европейской цивилизации.

В фильме «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» (1998) режиссер Т. Гиллиам деконструирует наглядность цитаты «Полета валькирий» и киноклише «музыка “Полета” – образ нетерпимости и войны». Одним из лейтмотивов фильма становится война во Вьетнаме: по сюжету, журналист Рауль Дюк испытывает панический страх перед военными сводками, причем обращает на них особенно пристальное внимание, пребывая в наркотическом опьянении. «Полет валькирий» звучит в сцене наркотического трипа Рауля, сопровождая сюрреалистический репортаж о гонках в пустыне. Из-за пыльной бури невозможно разглядеть процесс соревнований. Герой испытывает слуховые галлюцинации, слышит шум вертолетов и пулеметные выстрелы, которые смешиваются с музыкой Вагнера. Когда Дюк понимает, что стреляли не вьетнамцы, а браконьеры, что это не несет угрозы, трип и музыка Вагнера прекращаются. Первый уровень интерпретации цитаты в данном примере связан с киноклише «“Полет валькирий” – образ войны» и отсылает к сцене обстрела вьетнамской деревни из «Апокалипсиса сегодня». Второй уровень возникает в результате деконструкции упомянутого киноклише при помощи постмодернистской иронии. В описанной сцене Гиллиам размышляет о влиянии на сознание человека не реальных событий, а последующей их интерпретации сквозь призму новостей, пропаганды, кино и массовой культуры.

Итак, вагнеровские музыкальные драмы привлекали режиссеров на всем протяжении существования данного вида искусства, начиная с зарождения кинематографа, с ранних экранизаций периода Великого немого, предполагающих музыкальное сопровождение кинопоказов по типу «микки-маусинга» («Парсифаль» (1904) Э. Портена, «Лоэнгрин» (1907) Ф. Портена, «Тристан и Изольда» (1909) Г. Пате, «Тристан и Изольда» (1911) У. Фаллена, «Зигфрид» (1912), «Парсифаль» (1912) М. Казерини), и заканчивая кинотекстами XXI века, в которых музыка данного композитора обретает устойчивое семантическое значение. Синтетическая природа кинематографа тесно связана с вагнеровской музыкальной драмой, Gesamtkunstwerk (Х. Ю. Зиберберг), лейтмотивной системой (Л. фон Триер, В. Херцог, А. Сокуров), при этом многие современные кинокомпозиторы отмечают влияние Вагнера на их собственное творчество (Г. Шор, Дж. Уильямс).

В настоящей статье был представлен анализ формирования различных киноклише, связанных с музыкой Вагнера в киноискусстве, режиссерского метода деконструкции, примененного к цитатам из произведений Вагнера, композиционно-драматургических функций музыкальных цитат в кинотекстах. Семантический анализ вагнеровской музыки в кинотекстах выявил самоценность и смысловой потенциал музыкальных цитат, неизменно актуальных в историко-культурных реалиях XX–XXI веков.

Практически все проанализированные кинотексты, за исключением анимации и «8½» Ф. Феллини, объединяет эстетизация/демифологизация зла, насилия, нетерпимости, жестокости и трагического путем звукозрительного и смыслового контрапункта между изображением (ужасное) и музыкальной цитатой (прекрасное). Профессор Д. Блэк в работе, посвященной эстетике убийства в литературе и культуре романтизма, пишет о том, что «если какое-либо человеческое действие и вызывает эстетическое переживание возвышенного, то это акт убийства» [13].

Включение академической музыки в сцены войны, смерти, насилия, нетерпимости создает эффект разрыва между прекрасным и ужасным. Такие сцены переполнены «избыточными смыслами», они выходят за пределы произведения искусства и способны привести зрителя к катарсису. Помимо приобретения нового эстетического опыта, цитата остраивает зрительское восприятие экранного натурализма, оказывает «терапевтический эффект» (аудиовизуальная реальность чувственного опыта здесь и сейчас, выплеск негативных

эмоций, преодоление чувства тревоги и т. д.). Практически во всех указанных фильмах при помощи цитирования музыки Вагнера поднимаются острые социально-нравственные проблемы с целью глубокого их осмысления

(геноцид, демифологизация нацизма, ядерная война и т. д.). Наконец, во всех представленных кинотекстах режиссеры задаются вопросом: способна ли культура уберечь человечество от Апокалипсиса завтра?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Отметим, что режиссерские интерпретации основываются не только на киноклише «музыка Вагнера – символ зла, войны, смерти», но и трактуют музыку Вагнера как «символ любви, любви – смерти»: например, фрагменты «Свадебного хора» в сценах бракосочетаний, цитаты из «Тристана и Изольды» в фильмах различных жанров и направлений («Золотой век» (1931) Л. Бунюэля, «Любовь после полудня» (1957) Б. Уайлдера, «Ромео + Джульетта» (1996) Б. Лурмана, «Меланхолия» (2011) Л. фон Триера).

² Машина пропаганды во главе с Й. Геббельсом работала над грандиозным проектом, внушающим немецкому народу идею об исключительности немецкой культуры и величии ее творцов. Немаловажная роль отводилась плану, предусматривавшему создание ощущения стабильности в обществе за счет оптимизма и эскапизма. В этот период были наиболее востребованы жанры, способные дистанцировать граждан от проблем внешней и внутренней политики, – комедия, мелодрама, байопик, мюзикл. Снимались фильмы на «музыкальные темы» о жизни и творчестве великих (не обязательно немецких) композиторов: «Прощальный вальс» («Abschiedswalzer», 1934) Г. фон Большвари о жизни Ф. Шопена и его взаимоотношениях с Ж. Санд; «Три девушки рядом с Шубертом» («Drei Mädel um Schubert», 1936) Э. В. Эмо – романтическая история безответной любви Ф. Шуберта к Х. Чолль; «Средь шумного бала» («Es war eine rauschende Ballnacht», 1939) режиссера К. Фрелиха о любовной драме в жизни П. И. Чайковского; «Фридеманн Вах» («Friedemann Bach», 1941) Т. Мюллера, Г. Грюндгенса – экранизация одноименного романа А. Э. Брахфогеля о старшем сыне И. С. Баха; «Моцарт. Кого любят боги?» («Mozart. Wenn die Götter lieben?», 1942, реж. К. Хартль) о жизни и творчестве В. А. Моцарта; «Грезы» («Träumerei», 1944, реж. Г. Браун) о судьбах Р. Шумана и К. Шуман-Вик.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шак Т. Ф. Цитаты из классической музыки в структуре медиатекста // Южно-Российский музыкальный альманах. 2012. № 2. С. 22–26.
2. Лаку-Лабарт Ф. Música ficta (Фигуры Вагнера). СПб.: Аксиома – Азбука, 1999. 224 с.
3. Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.
4. Лапшин И. И. О музыкальном творчестве // Музыкальная психология: Хрестоматия / сост. М. С. Старчеус. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1992. С. 161–171.
5. Цертелев Д. Н. Памяти Вагнера. URL: <http://russian-poetry.ru/Poem.php?PoemId=13583> (дата обращения: 12.09.2023).
6. Иванов Вяч. И. Полет. URL: <https://stihi.ru/2006/02/19-634> (дата обращения: 12.09.2023).
7. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 552 с.
8. Букина Т. В. «Валькирия» Р. Вагнера – С. М. Эйзенштейна: на пути к «другим» слуховым стратегиям // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 2. С. 110–118.
9. Middleton A. T. A True War Story: Reality and Simulation in the American Literature and Film of the Vietnam War. Master of Arts. Provo: Brigham Young University, 2008. 108 p.
10. Ширер У. Взлет и падение Третьего рейха. М.: Воениздат, 1991. Т. 1. 651 с.
11. Цимбал М. Ф. Рихард Вагнер и культура Третьего рейха // Грамота. 2014. № 7. С. 192–198.
12. Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 622 с.
13. Black J. The Aesthetics of Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture (Parallax: Revisions of Culture and Society). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991. 304 p. URL: https://books.google.ru/books?id=nbJkAAAAMAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 12.09.2023).

REFERENCES

1. Shak T. Tsitaty iz klassicheskoy muzyki v strukture mediateksta [Quotes from classical music in the structure of a media text]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2012. No. 2. Pp. 22–26.
2. Laku-Labart F. Música ficta (Figury Vagnera) [Música ficta (Wagner's Figures)]. St. Petersburg: Aksioma – Azbuka, 1999. 224 p.
3. Wagner R. Izbrannye raboty [Selected works]. Moscow: Iskusstvo, 1978. 695 p.

4. *Lapshin I.* O muzykal'nom tvorchestve [About musical creative activities]. In: *Muzykal'naya psikhologiya: Khrestomatiya* [Musical psychology: Reader]. Comp. by M. Starcheus. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1992. Pp. 161–171.
5. *Tsertelev D.* Pamyati Vagnera [In memory of Wagner]. URL: <http://russian-poetry.ru/Poem.php?PoemId=13583> (date of application: 12.09.2023).
6. *Ivanov Vyach.* Polyot [Flight]. URL: <https://stihi.ru/2006/02/19-634> (date of application: 12.09.2023).
7. *Kurt E.* Romanticheskaya garmoniya i eyo krizis v «Tristane» Vagnera [Romantic harmony and its crisis in Wagner's "Tristan"]. Moscow: Muzyka, 1975. 552 p.
8. *Bukina T.* «Val'kiriya» R. Vagnera – S. M. Eyzenshteyna: na puti k «drugim» slukhovym strategiyam [“Die Walküre” by R. Wagner – S. Eisenstein: on the way to “other” auditory strategies]. In: *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Vaganovoy* [Bulletin of A. Vaganova Russian Ballet Academy]. 2016. No. 2. Pp. 110–118.
9. *Middleton A. T.* A True War Story: Reality and Simulation in the American Literature and Film of the Vietnam War. Master of Arts. Provo: Brigham Young University, 2008. 108 p.
10. *Shirer U.* Vzlet i padenie Tret'ego reykhha [The Rise and Fall of the Third Reich]. Moscow: Voenizdat, 1991. Vol. 1. 651 p.
11. *Tsimbal M.* Rikhard Vagner i kul'tura Tret'ego rejkhha [Richard Wagner and the culture of the Third Reich]. In: *Gramota*, 2014. No. 7. С. 192–198.
12. *Delez Zh.* Kino [Cinema]. Moscow: Ad Marginem, 2004. 622 p.
13. *Black J.* The Aesthetics of Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture (Parallax: Revisions of Culture and Society). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991. 304 p. URL: https://books.google.ru/books?id=nbJkAAAAMAAJ&redir_esc=y (date of application: 12.09.2023).

Комарова Анастасия Алексеевна

кандидат искусствоведения, специалист по работе с иностранными студентами
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
anastasiakomarova@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625

Anastasiya A. Komarova

Ph. D. (Art), Specialist in Work with Foreign Students
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
anastasiakomarova@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625