

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



УДК 78.01+78.05

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_13

А. А. КОМАРОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

О РОМАНТИЧЕСКИХ СТРАТЕГИЯХ В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Данная статья посвящена анализу влияния некоторых семантических и формально-структурных романтических стратегий на аудиовизуальные стороны кинотекстов. Автор обозначает и характеризует стратегии, заимствованные киноискусством из живописи, музыки и литературы эпохи романтизма. В частности, рассматриваются отказ от нормативности, масштабность, тяготение к рефлексии и чувствительности, ностальгирование, обращение к мифу, дискурсивным системам прошлого. Романтические тропы и сюжеты оказывают существенное влияние на сценарно-драматургические стороны жанрового кино. Утопические стремления художников-романтиков, направленные на преобразование мира при помощи искусства, выражаются в различных художественных экспериментах. Киноискусство не всегда ставит перед собой столь грандиозные цели, однако инновационные подходы к используемым средствам киноязыка становятся важной составляющей «эмоциональных аттракционов», преподносимых зрителю. В статье рассмотрено влияние академической музыкальной традиции эпохи романтизма на киномузыку. Оно проявляется в цитировании произведений композиторов-романтиков (Р. Вагнера, И. Брамса, Ф. Шуберта и др.), а также в работе со структурными и семантическими параметрами цитатного материала, обращении к романтическому оркестру, лейтмотивной системе, опоре на жанрово-стилевой синтез, музыкальную драматургию, программность. Внутри отдельных кинотекстов обнаруживается сочетание различных, порой – контрастных стратегий, что в полной мере отражает осциллирующее (колеблющееся) состояние художественной культуры постсовременности. Некоторые из упомянутых стратегий (например, романтическая рефлексия) встраиваются в метамодернистский дискурс. Специфические принципы работы с цитатным материалом (повторность, деконструкция музыкальной темы, использование калейдоскопа цитат разных стилей и эпох) напротив, реализуют постмодернистский «конец цитирования».

Ключевые слова: кинотекст, музыкальная цитата, романтизм, метамодернизм, аудиовизуальные стратегии в кино.

Для цитирования: Комарова А. А. О романтических стратегиях в современном кинематографе // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 13–20.

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_13

A. KOMAROVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ON ROMANTIC STRATEGIES IN THE MODERN CINEMA

The article is devoted to the analysis of the influence of some semantic and formal-structural Romantic strategies on the audiovisual aspects of film texts. The author identifies strategies borrowed by cinematography from painting, music and literature of the Romantic era: rejection of normativity, scale, Romantic reflection and sensitivity, appeal to myth, appeal to discursive systems of the past and nostalgia. Romantic tropes, plots, types of heroes/heroines influenced the script-dramaturgical aspects of genre cinema. The desire of Romantic artists to transform the world through art is expressed in various experiments (color, light, form, program, composition). Cinema always does not set such goals; however, it invariably promises the viewer an emotional attraction in certain genres (action film, horror film, thriller),

which is impossible without the means of film language – from editing to special effects. The article also considers the influence of the Romantic school of composition on film music. It manifests itself in quoting works by Romantic composers such as R. Wagner, J. Brahms, F. Schubert and others, in working with the structure and semantics of quotation musical material, film composers' appeal to the Romantic orchestra, the leitmotif system, reliance on genre-style synthesis, musical dramaturgy, and the idea of program tendency. The synthetic nature of cinema, its susceptibility and openness lead to the fact that it can non-conflictively combine various strategies, which fully reflects the oscillating (fluctuating) state of post-postmodern culture. Some of the strategies, for example, Romantic reflection, are integrated into the meta-modernist discourse, transforming into the so-called meta-modernist sensitivity. Specific principles of working with quotation material (repetition, deconstruction of the musical theme, the use of a large number of quotations from different styles and eras), on the contrary, implement the post-modernist "end of citation irony".

Keywords: film text, musical quote, Romanticism, meta-modernism, audiovisual strategies in cinema.

For citation: Komarova A. On Romantic strategies in the modern cinema. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 4. Pp. 13–20.

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_13

Современные кинорежиссеры, отражая в своем творчестве опыт человека постсовременности, как правило, обращаются к двум базовым свойствам европейского искусства, унаследованным, согласно Ф. Ницше, от античной эпохи, – аполлоновскому / классическому (структурная упорядоченность, завершенность, гармоничность) и дионисийскому / романтическому (разомкнутость, стихийность, импровизационность): «<...> универсалии, доминирующие в том или ином типе творчества, немногочисленны: это приоритет либо структуры (аполлоновский тип творчества), либо спонтанности (дионисийство); доминирование пластичности (завершенная форма, целостность, гармония) или живописности (открытая форма, импровизация, недосказанность, намеренная фрагментарность)» [1, с. 76–77]. Отмеченная восприимчивость киноискусства и к классическому, и к романтическому созвучна самому состоянию культуры метамодернизма, основной творческой стратегией которого является осцилляция (принцип неконфликтного колебания) между дискурсивными системами прошлых эпох. Потребность в обновлении, трансформации эстетики и философии искусства в эпоху постмодернизма и метамодернизма возникает не случайно: «Нельзя ничего свершить <...> ограничиваясь манипуляциями со старыми, готовыми концептами <...>» [2, с. 97]. По мнению А. Крыловой, «будучи субъектом интенсивных коммуникативных взаимодействий, современный человек усваивает высокий эмоциональный "тонус" переживаемых им интеракций как норму. Искусство, чтобы завладеть вниманием и вовлечь в свое особое пространство публику, ищет путь превышения заданного ею порога эмоциональной и информационной активности. Статика преподносимых форм искусства перестает быть единственной удовлетворя-

ющей нормой, транслируемой традицией» [3, с. 33]. Таким образом, открытость киноискусства связана с необходимостью обновления художественного языка, поиском баланса между структурой и свободой, способностью отвечать запросам зрителя.

Кино с момента возникновения питается идеализированным «романтическим духом», который А. Бурганов называет «пафосом романтизма», а также конкретными романтическими мотивами, стратегиями и тропами [4]. Оно опирается на романтическую образность, выходящую за рамки обыденного: индивидуализм, неприятие действительности, идеализацию непознанного, конфликты личности и общества, максимализм, гротеск, иронию, иносказательность, эротизм, тяготение к экзотике, мистике. Проявляется романтизм в XX–XXI веках по-разному:

– неоромантизм первой половины XX века, получивший распространение в литературе (Дж. Лондон, А. Конан Дойл, К. Гамсун, «поздний» М. Метерлинк, Р. Киплинг, Г. Гессе, А. Куприн, «ранний» М. Горький, А. Грин);

– концептуальный романтизм / романтический концептуализм (см. об этом в работах Б. Гройса, коллективной монографии под редакцией Й. Хейзера «Romantic Conceptualism» [5; 6]);

– прагматический романтизм, кратко охарактеризованный в метамодернистском манифесте Л. Тернера («Мы предлагаем прагматический романтизм, свободный от идеологического крепежа» [7]);

– некроромантизм – эстетика отвратительного и смерти в натуралистическом их воплощении. Соответствующая программа изложена в манифесте Л. Бочаровой 2013 года, размещена на форумах, в социальных сетях [8]. В киноискусстве некроромантизм представлен работами

Е. Юфита – «Санитары-оборотни» (1984); «Папа, умер Дед Мороз» (1991);

– Интернет-эстетика нового романтизма – интерес к последнему обнаруживается в визуальной Интернет-культуре у поколений миллениалов, зумеров и альфа.

Контуры перечисленных «романтизмов» порой выглядят расплывчатыми, однако заслуживают внимания формулировки «концептуальный романтизм» и «прагматический романтизм», в которых отражены парадоксально неконфликтные, осциллирующие оппозиции, комплементарные открытой и неконфликтной культуре постсовременности или метамодернизма.

Итак, в современных версиях романтизма предшествующее единство и тяготение к универсальности сменяются множеством индивидуальностей, которые взаимодействуют между собой, иногда – внутри одного авторского стиля. Ниже будут рассмотрены некоторые общие и индивидуальные романтические (семантические и формально-структурные) стратегии¹ в киноискусстве.

Начнем с образа романтического героя, сформировавшегося в европейской литературно-философской среде XIX века и получившего множество интерпретаций в различных видах искусств. Романтический герой – это индивидуалист, раздираемый противоречиями, пребывающий в конфликте с миром и самим собой. Для подобных героев уготован особый, сложный путь. Такие натуры встречаются в академической программной музыке XIX века («Фантастическая симфония» Г. Берлиоза с эпиграфом «Эпизод из жизни артиста», симфоническая поэма «Таско» Ф. Листа, симфония «Манфред» П. Чайковского). Режиссеры и сценаристы наделяют типично романтическими чертами (подобно Вертеру, Фаусту, Онегину, Печорину и др.) главных героев фильмов вне зависимости от жанра. В игровом кино примером репрезентации образа и пути романтического героя является жанр музыкальной биографии, где в центре сюжета пребывает личность известного творца (фильмы о Ж.-Б. Люлли, В. А. Моцарте, Л. ван Бетховене, Ф. Шуберте, И. Брамсе, Р. Вагнере, Г. Малере; байопики о рок- и поп-артистах – от Ф. Меркьюри до Э. Уайнхауса; ленты, в которых снимались современные музыканты: С. Курехин, В. Цой, Б. Гребенщиков, В. Бутусов и др.).

В эпоху романтизма особое внимание уделяется женским образам. Путь романтической героини изначально характеризуется тропом «дева в беде», но в дальнейшем эта ограниченность преодолевается благодаря возрастанию интереса романтиков к литературному и мифологическому наследию прошлых столетий. Ге-

роинями произведений становятся *la belle dame sans merci* (безжалостные красавицы), вампириши, Венеры, колдуньи. В кинематографе темная феминность остается неизменно притягательной для режиссеров и зрителей еще с эпохи Великого немого, что выражается в эталонных кинообразах от *femme fatale* (роковых красоток) до *femcel* (принудительно целомудренных героинь) в самых разных жанрах (нуар, триллер, хоррор, романтическая комедия). Немногочисленными образцами, где второстепенная роль женских персонажей по отношению к мужским сохраняется относительно долго, являются криминально-приключенческие фильмы (о мафии, Джемсе Бонде, супергероях и др.).

В киноискусстве также прослеживается неизменный интерес к мифу. На протяжении первой половины XIX века складывается романтический миф о нации как реакция на идеологию Просвещения; соответственно, мифоромантический герой-индивидуалист стремится преобразить мир и воспекает национальную идентичность. В XX – начале XXI столетия особая потребность в подобных героях остро проявляется в кризисные исторические периоды. Например, в американской культуре пик популярности Супермена приходится на послевоенные годы, Железного человека – на период экономического кризиса, в отечественном кино рождаются собственные национальные киногерои разных поколений – это Чапаев, Штирлиц, Брат (Данила Багров).

Остановимся подробнее на романтическом отказе от нормативности, востребованном в жанровом кино (триллер, боевик, фильм ужасов). Отказ от нормативности подразумевает как расширение границ допустимого в искусстве, так и «ресурсную избыточность», характерную для современных синтетических искусств: «...она (избыточность) изменяет коммуникативную ситуацию, поскольку ломает стереотипы восприятия: степень новизны и необычности, с которыми сталкивается зритель, подчас выходит за границы ожидаемого» [10, с. 243]. С отказом от нормативности связано и размытие критериев прекрасного и безобразного, обусловленное расширением эстетического опыта, о чем еще в XVIII веке писал Э. Берк (см. его «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного») [11]. Отметим, что данная стратегия характерна и для музыки последних десятилетий (в том числе академической) – это проявляется в тенденции к взаимодействию и/или синтезу эмоционально-стилистических моделей предыдущих эпох. Объединение разнообразных стилистических моделей сформировало ряд драматургических принципов романтического: длительность фаз

вопрошания и ожидания, «разорванность» музыкального материала и слома темпоритма звуковой формы, вспышки экспрессии на фоне затухающего типа изложения. Приметой современного академического музыкального произведения становится так называемый метастиль – синтез цитат, аллюзий, типовых оборотов, стилизаций, апеллирующих к лирическому фонду европейской музыки (в указанном аспекте эпоха постсовременности и метамодернизма освещается композиторами и музыковедами нескольких поколений; назовем работы А. Шнитке, В. Мартынова, Г. Григорьевой, Е. Лианской, Т. Цареградской, С. Лавровой, А. Крыловой, Н. Хрущевой и др.).

В живописи художников-романтиков индивидуальность авторские стили объединяются посредством определенных романтических тем и сюжетов. Это вселенские катастрофы, войны, революции, стихийные бедствия. В киноискусстве такие темы получают воплощение в фильмах-катастрофах, хоррорах, военных драмах. Романтические живописные полотна зачастую тяготеют к масштабности (огромные пространства, панорамы, массовые сцены). В качестве примера подобных стратегий в кинематографе приведем киноселенные («Властелин колец», «Гарри Поттер», «Звездные войны», вселенные «Marvel», «DC»). Кроме того, масштабность в целом характерна для жанров фантастики: «Дюна» (2021, 2024) Д. Вильнева, «Интерстеллар» (2014) К. Нолана, «Марсианин» (2015) Р. Скотта; для исторического кино – например, для реконструкций раннего периода истории кинематографа: «Артист» (2011) М. Хазанавичуса, «Вавилон» (2022) Д. Шазелла – или рефлексий о Первой мировой войне: «1917» (2019) С. Мэндеса, «На Западном фронте без перемен» (2022) Э. Бергера. Все перечисленные работы объединяет использование приемов киноязыка медленного кино: объемный хронометраж, тяготение к литературному делению на главы, повествовательный темпоритм, длинные планы, статика мизансцен, массовые сцены, обращение к черно-белой эстетике и т. д.

Романтическое произведение ставит целью преобразить саму личность реципиента, выводя его дух и разум за пределы профанного, мирского. Чтобы вызвать сильный эмоциональный отклик у зрителя, художники-романтики конструируют неведомые миры и изображают необычные визуальные эффекты (радуга, полет метеоров, северное сияние, вспышка молнии); композиторы экспериментируют со средствами музыкальной выразительности, программностью. В киноискусстве цели не столь грандиозны, однако по-прежнему востребованы «эмоциональные аттракционы», конструируе-

мые средствами киноязыка: монтаж, специальные эффекты, графика, операторская работа.

Сильное эмоциональное воздействие на реципиента осуществляется и при помощи аудиальной стороны кинотекстов. «В процессе культурного отбора музыкальных средств, способных осуществить художественное моделирование эмоции страха <...> привлекают внимание именно те, которые имеют ассоциативную связь с переживаемыми организмом человека состояниями. Именно они способны, при отсутствии вербальной конкретики, “заставить” слушателя вспомнить о переживаемом дискомфорте чувств, некогда испытанных в момент погружения в черноту ночной бесконечности, пробудить воображение, активизируя через ассоциации телесную память <...>» [12, с. 134]. Специальные выразительные аудиальные эффекты создают атмосферу саспенса, страха, ужаса, экшна. Они достигаются при помощи тембровой окраски специальных инструментов («уотерфон» Р. Уотерса, «apprehension engine» М. Корвена), работы с цифровыми библиотеками звуков, экспериментов со звучанием классических акустических инструментов. Композиторы обращаются к диссонансирующим созвучиям, кластерам, микрохроматике, сопоставлениям тишины и *ff*, крайних регистров.

В качестве примера назовем фильм ужасов «Маяк» (2019). Создавая партитуру фильма, режиссер Р. Этгерс и композитор М. Корвен хотели добиться эффекта звучания античного океана, погружающего реципиента в атмосферу саспенса и безумия главных героев. Работая над саундтреком, Корвен вдохновлялся описаниями древнегреческой музыки и экспериментами итальянского композитора Дж. Шельси. В качестве композиторской техники была выбрана алеаторика, с привлечением духовых инструментов, стеклянной гармоники, морских раковин и т. п.

Романтическая рефлексия, включающая в себя конфликт личности и общества, внутренний личностный конфликт, переосмысливается в XX–XXI веках с позиции «постмодернистской чувствительности» (И. Ильин), «причудливой чувствительности», «метамодернистской структуры чувства» (см. работы Р. ван ден Аккера, Т. Вермюлена, Н. Хрущевой). Стратегия чувствительности воплощается в киноискусстве. Режиссеры обращаются к ней, возможно, потому что «на новом витке исторического времени вновь возникает потребность в художественной фиксации простых, обыденных, казалось бы, эмоций и образов» [13, с. 59]. Чувствительность постсовременности формируется из простоты, наивности, детскости. Она транслируется в американских независимых фильмах течения

«Индивуд» (Indiewood) рубежа XX–XXI веков, некоторых работах Л. фон Триера, Т. Вайтити, Э. Грина, У. Андерсона, Й. Лантимоса. В фильмах применяются структурное деление на главы, а также симметричные, статичные, театральные длинные планы. Помимо этого, используются медленный или, напротив, чрезмерно ускоренный монтажный ритм, широкоугольные объективы, съемка без склеек, странные ракурсы. Причудливость выражается в намеренной искусственности, театральности киноязыка: актерская игра – зачастую экспрессивная либо, напротив, неестественно кукольная, утрированно дилетантская.

Примером воплощения стратегии причудливой чувствительности в киномузыке стал творческий тандем режиссера У. Андерсона и композитора А. Деспла. В фильме «Отель Гранд Будапешт» (2014) музыка репрезентирует собирательный образ вымышленной страны Зубровки 30-х годов XX века. Для создания музыкального театрально-условного восточноевропейского колорита авторы обращаются к тембрам оркестра русских народных инструментов, а в качестве музыкальных цитат используют русскую народную песню «Светит месяц», плясовую из «Камаринской» М. Глинки.

Иные грани причудливой чувствительности в киномузыке – наивность, «детский стиль», «новая простота». Музыкальная тема может быть нарочито простой и сентиментальной, как вальсовая тема из фильма «Амели» (2001) (режиссер Ж.-П. Жене, композитор Я. Тьерсен). Вальс звучит в шести эпизодах, связанных с трансформацией образа главной героини. Тема проводится аккордеоном, фортепиано, в ней сочетаются двудольность и трехдольность, фактурные приемы в аккомпанементе создают контраст статики и движения (выдержанные аккорды – каскады арпеджио).

Отметим влияние композиторской романтической школы на академическую киномузыку. Композиторы вдохновляются романтической гармонией, тематизмом, оркестровым стилем, музыкальной драматургией. Так, музыкально-эстетические идеи Р. Вагнера (от концепции синтеза искусств до лейтмотивной системы) неизменно востребованы в киноискусстве. Голливудские кинокомпозиторы Г. Шор, Дж. Уильямс причисляют себя к продолжателям романтических традиций русской и немецкой школ. Наиболее известные лейттемы, связанные с кино-вселенными конца XX – начала XXI веков, были сочинены Дж. Уильямсом («Имперский марш», темы Дарта Вейдера и Энакина Скайуокера из «Звездных войн», тема совы Хедвиги из «Гарри Поттера»).

Отдельные произведения Р. Вагнера, Ф. Мендельсона, Ф. Листа, И. Брамса, Ф. Шуберта, Р. Шумана многократно цитируются в самых разных кинотекстах, благодаря этому за некоторыми цитатами закрепляется та или иная семантика. Речь идет, например, о фрагментах из музыки Р. Вагнера («Полет валькирий» из «Валькирии», Вступление из «Тристана и Изольды», Свадебный марш из «Лоэнгрина» – темы войны, смерти и любви), Ф. Шуберта (Струнный квартет № 14 «Смерть и девушка», «Шарманщик» из «Зимнего пути», Фортепианное трио Es-dur, ч. II – тема смерти) и т. д. Многократное возвращение к одним и тем же романтическим цитатам на протяжении творческого пути обнаруживается у отдельных современных режиссеров (например, у Л. фон Триера, А. Сокурова темы из опер Р. Вагнера встречаются практически во всех кинотекстах).

Смысловая избыточность текстов и превращение Автора в анонима характерны как для Интернет-эстетики (aesthetics-core) массовой культуры, так и для академического искусства постсовременности. Например, в «Стене-сообщении» (2007) В. Мартынов не только цитирует музыку романтизма, но и размышляет над универсальными романтическими музыкальными формулами, предлагая слушателю погрузиться в избыточный до неузнаваемости художественно-информационный поток: «Если долго смотреть на пустую стену, Вы обязательно получите какое-то сообщение. Только это сообщение придет не от стены, но изнутри Вас самих» [14].

В кино представлены оригинальные принципы работы с цитатным материалом. В некоторых кинотекстах последних десятилетий количество цитат, аллюзий настолько велико, что они могут репрезентировать такие стратегии постмодернизма и метамодернизма, как «смерть смерти автора», «конец цитирования» («Все везде и сразу» (2022) Д. Квана, Д. Шайнерта; отдельные работы Э. Грина, П. Гринуэя, К. Тарантино, Л. фон Триера).

Преодоление стратегии «конца цитирования» можно проиллюстрировать киномузыкой Л. Десятникова. В «Мании Жизели» (1995) А. Учителя о судьбе примы-балерины О. Спесивцевой дансанные темы па-де-де и адажио А. Адана растворяются в музыкальном материале Л. Десятникова. Для «Москвы» (2000) А. Зельдовича были выполнены транскрипции советских песен («Враги сожгли родную хату» М. Блантера, «Заветный камень» Б. Мокроусова). «Песня колхозника о Москве» Ф. Маслова иллюстрирует прощание героев со столицей в финале фильма. Композитор реконструирует песенный манифест советской эпохи, осциллируя

между величественной одой Москве как «сердцу русской земли» (включение в партитуру боя курантов, восторженно-страстной цитаты из «Trois beaux oiseaux du Paradis» М. Равеля) и иронией (инкрустация «фальшивых» нот, неакадемическое, нарочито дилетантское, детское пение О. Дзусовой).

Повторение цитаты – еще один прием работы с романтическим музыкальным материалом. Примером может послужить закадровое звучание Вальса h-moll, op. 39 № 11 И. Брамса в «Призрачной нити» (2017) режиссера П. Т. Андерсона. Вальс сопровождает семь сцен и усиливает экранное напряжение: за шесть минут хронометража он проходит семантическую трансформацию от очаровательной романтической миниатюры до навязчивой, механически-однообразной *idée fixe*, подчеркивающей невротическое состояние героини и ее «зацикленность» на ревности к возлюбленному.

Историко-романтические экранизации известных романов XIX века («Джейн Эйр», «Эпоха невинности», «Эмма», «Грозовой перевал», «Маленькие женщины») стремятся точно передать атмосферу эпохи, поэтому режиссеры предпочитают использовать в названном жанре музыку XVIII–XIX столетий. Тем примечательнее эксперименты с временным диапазоном цитируемого музыкального материала в историческом кино, байопиках. В «Фаворитке» (2018) Й. Лантимоса действие фильма разворачивается в XVIII веке: сюжет повествует о взаимоотношениях королевы Анны и придворных дам, претендующих на ее благосклонность. Наряду с цитированием произведений Г. Ф. Генделя, И. С. Баха, А. Вивальди, Г. Перселла, в фильме звучит музыка Р. Шумана, Ф. Шуберта и О. Мессиана. Оригинальным саундтреком отличается «Мария-Антуанетта» (2006) С. Копполы. Здесь события биографии французской королевы XVIII века сопровождаются как музыкой Ж.-Ф. Рамо, так и песнями в жанрах постпанк и поп-рок.

Еще одна стратегия, характерная как для современного состояния культуры, так и для эпохи романтизма, – ностальгия по прошлым эпохам. Романтический интерес к образам средневековья и, шире, эпохам прошлого, к образам таинственного, inferнального, к мотиву дальних странствий находит продолжение в киножанрах фэнтези, хоррора, мистического триллера, приключенческом, историческом. В киноиндустрии ностальгия востребована у самой широкой аудитории разных поколений. Например, в отечественном кино популярна ностальгия по СССР. Снимаются ремейки советских фильмов: «Ирония судьбы. Продолжение» (2007), «Джентльмены удачи» (2012), «Кавказская плен-

ница» (2014). Музыкальное оформление подобных работ поддерживает модус ностальгии, в частности, посредством обращения к жанрам песни, романса, с помощью переосмысления саундтрека оригинального фильма – от авторских аллюзий на оригинал до ремикса.

Примером актуальности стратегии ностальгии в киноиндустрии является картина «Барби» (2023) Г. Гервиг. Фильм принес создателям около 1,5 млрд. долларов, став самым прибыльным в 2023 году. В «Барби» ностальгия направлена на возрастную аудиторию, включающую тех, кто родился в 1970–2000-х годах. Саундтрек состоит из 19 композиций в разнообразных стилях и жанрах, исполняемых артистами разных поколений и стран. Примечательна кульминационная сцена преодоления экзистенциального кризиса главным героем. Композиция «I'm Just Ken» (авторы М. Ронсон и Э. Уатт) написана в духе сентиментальной баллады 1980-х, а танцевальная постановка сцены отсылает зрителя к популярным мюзиклам «Бриолин» (1978) и «Грязные танцы» (1987).

Стратегия ностальгии может применяться для создания не только атмосферы определенной эпохи, но и национального колорита. Такова, например, экранизация «Анны Карениной» (2012) Д. Райта, где драма разворачивается в декорациях русской жизни XIX века. Обратимся к сцене подготовки к сватовству князя Левина, которая, собственно, остается за кадром, – на первом плане театрализованная рутина деятельности клерков и горожан, снятая длинным кадром с минимальным количеством склеек. Здесь впервые проводится главная тема саундтрека – «Во поле береза стояла» – дань уважения русской музыке, отсылающая и к финалу Четвертой симфонии П. Чайковского, и, возможно, к первоначальной семантике песни (горькая женская доля). Для воссоздания атмосферы «русского духа» Д. Марианелли экспериментирует с темами из русской народной и академической музыки XIX века, балканской народной музыки, с тембрами инструментов.

Резюмируя, следует заметить: киноискусство во многом опирается на художественный опыт и эстетику романтизма, что проявляется в кинопроизводстве, киноязыке, музыкальном оформлении фильмов. Заимствуются многие романтические сюжеты, мотивы и образы героев, романтический музыкальный стиль. Режиссеры обращаются к определенным романтическим стратегиям (отказ от нормативности, масштабность, чувствительность, возвращение к мифу, ностальгия). В саундтреках это проявляется через обращение кинокомпозиторов к жанрово-стилевому синтезу, лейтмотивной

системе, романтической музыкальной драме, программности, конкретным средствам музыкальной выразительности. В современном кино романтическое подвергается переосмыслению и трансформации при помощи стратегий пост-

современности и метамодернизма (осцилляция, «конец цитирования», «смерть смерти автора», работа с цитатным материалом, чувствительность, «новая простота»).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Очевидна военная коннотация этого термина. Подобно авангарду, релевантному революционным течениям искусства XX века, в военной терминологии стратегия означает высшую область военного искусства, включающую в себя планирование, подготовку и ведение войны. Понятие художественной стратегии – это метафора взаимодействия творца и общества. Стратегия предполагает наличие двух или более противостоящих сторон (творца и реципиента). Применительно к искусству термин был впервые использован У. Эко в «Открытом произведении» (1962, очерк «Дзен и Запад»): «Однако существуют и другие области авангарда, где можно найти более интересное и более однозначное влияние дзен: более интересное потому, что там дзен служит не столько оправданием какой-то этической позиции, сколько стимулом в возникновении тех или иных стилистических стратегий <...>» [9, с. 249].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кривицун О. А. Эстетика и актуальное искусство в начале XXI века // Философия современного искусства: Материалы VI Овсянниковской международной эстетической конференции. М.: Центр стратегической конъюнктуры, 2014. С. 68–81.
2. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Академический Проект, 2009. 264 с.
3. Крылова А. В. К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 27–35.
4. Бурганов А. Н. Художественный опыт нового романтизма: дис. в виде науч. докл. ... д-ра иск. (17.00.04). М., 2001. URL: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-opyt-novogo-romantizma> (дата обращения: 20.09.2024).
5. Гройс Б. Е. Московский романтический концептуализм // А – Я: Журнал неофициального русского искусства. 1979. № 1. С. 3–11.
6. Heiser J., Hiller S., Schorr C., Verwoert J. Romantic Conceptualism. Vienna: BAWAG Foundation, 2007. 216 p.
7. Turner L. Metamodernist Manifesto (2011). URL: <http://www.metamodernism.org/> (дата обращения: 15.09.2024).
8. [Бочарова Л.] Манифест некроромантизма от Лоры Бочаровой (2013). URL: <https://rayne-minstrel.livejournal.com/133207.html> (дата обращения: 20.09.2024).
9. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.
10. Крылова А. В. О новых формах синтеза искусств в современном музыкальном театре // Вестник Санкт-Петербургского университета: Искусствоведение. 2020. № 2. С. 230–247.
11. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. 240 с.
12. Крылова А. В. Об одном модусе воплощения образа ночи в музыке // Проблемы музыкальной науки (Уфа). 2016. № 3. С. 131–136.
13. Крылова А. В. Парадоксы и загадки метамодерна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 56–62.
14. [Мартынов В. И.] Владимир Мартынов: Сольный концерт «Стена-сообщение». URL: <https://galereya-drugoe.timepad.ru/event/2332900/> (дата обращения: 25.09.2024).

REFERENCES

1. Krivitsun O. Estetika i aktual'noe iskusstvo v nachale XXI veka [Aesthetics and the actual art at the beginning of the 21st century]. In: Filosofiya sovremennogo iskusstva: Materialy VI Ovsyannikovskoy mezhdunarodnoy esteticheskoy konferentsii [Philosophy of contemporary art: Materials of the 6th Ovsyannikov International Esthetic Conference]. Moscow: Centre of the strategic conjuncture, 2014. Pp. 68–81.
2. Delez Zh., Gvattari F. Chto takoe filosofiya? [What is philosophy?]. Moscow: Akademicheskii Proekt, 2009. 264 p.

3. Krylova A. K voprosu o prirode art-performansa [On the problem of art performance nature]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 1. Pp. 27–35.
4. Burganov A. Khudozhestvennyj opyt novogo romantizma [Artistic experience of the New Romanticism]: Dr. Sci. (Art) Thesis in the form of Research Lecture. Moscow, 2001. URL: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-opyt-novogo-romantizma> (date of application: 20.09.2024).
5. Groys B. E. Moskovskiy romanticheskij kontseptualizm [Moscow Romantic Conceptualism]. In: A – Ya: Zhurnal neofitsial'nogo russkogo iskusstva [A – Ya: Magazine of Unofficial Russian Art]. 1979. No. 1. Pp. 3–11.
6. Heiser J., Hiller S., Schorr C., Verwoert J. Romantic Conceptualism. Vienna: BAWAG Foundation, 2007. 216 p.
7. Turner L. Metamodernist Manifesto (2011). URL: <http://www.metamodernism.org/> (date of application: 15.09.2024).
8. [Bocharova L.] Manifest nekroromantizma ot Lory Bocharovoy (2013) [Manifesto of Necro-romanticism by Laura Bocharova (2013)]. URL: <https://rayne-minstrel.livejournal.com/133207.html> (date of application: 20.09.2024).
9. Eko U. Otkrytoe proizvedenie: Forma i neopredelennost' v sovremennoj poetike [Open Work: Form and Indeterminacy in Contemporary Poetics]. St. Petersburg: Akademicheskij proekt, 2004. 384 p.
10. Krylova A. O novykh formakh sinteza iskusstv v sovremennom muzykal'nom teatre [On new forms of synthesis of arts in modern musical theatre]. In: Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta: Iskuststvovedenie [Saint-Petersburg University Bulletin: Art Studies]. 2020. No. 2. Pp. 230–247.
11. Byork E. Filosofskoe issledovanie o proiskhozhdenii nashikh idey vozvyshennogo i prekrasnogo [A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 240 p.
12. Krylova A. Ob odnom moduse voploshcheniya obraza nochi v muzyke [On one mode of embodying the image of night in music]. In: Problemy muzykal'noy nauki (Ufa) [Music Scholarship (Ufa)]. 2016. No. 3. Pp. 131–136.
13. Krylova A. Paradoksy i zagadki metamoderna [Paradoxes and enigmas of meta-modernism]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2022. No. 2. Pp. 56–62.
14. [Martynov V.] Vladimir Martynov: Sol'nyj kontsert «Stena soobshchenie» [Vladimir Martynov: Solo concert “Message Wall”]. URL: <https://galereya-drugoe.timepad.ru/event/2332900/> (date of application: 25.09.2024).

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

Anastasia 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