

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ОПЕРНІ РЕФОРМИ МИНУЛОГО І СУЧАСНОСТІ

СЕРДЮК О. В.

«ТРИСТАН ТА ІЗОЛЬДА» РІХАРДА ВАГНЕРА І КІНЕМАТОГРАФ

Музика Ріхарда Вагнера почала звучати в німому кінематографі, зокрема у такому найбільш яскравому творі, як «Андалузський пес» Л. Бунюеля – С. Далі. Під час прем'єрних показів фільму вступ до опери Р. Вагнера «Трістан та Ізольда» і два аргентинські танго звучали з грамофона. 1960 року Л. Бунюель додав до фільму саундтрек, використавши все ту ж музику. Для найкращого (за результатами багатьох кінорейтингів) фільму «Запаморочення» (1958) А. Хічкока головний музичний лейтмотив – тему кохання – написав Б. Херрманн, обравши за інтонаційну основу вступ до «Трістана». За статистичними даними Саті Співакової («Нескучная класика» від 1 жовтня 2012 р. на російському каналі «Культура»), музика Р. Вагнера найчастіше використовується в кінематографі (769 разів за всю історію кінематографа). Скажімо, музика В. А. Моцарта посідає другий рядок – 727, а Дж Верді сьомий – 358. Тільки 2011 р. вступ до третьої дії «Валькірії» («Політ валькірій») звучав у кіно і на телебаченні не менше 16 разів, крім тем «Жалобного маршу» із «Загибелі богів» та «Зігфрід-Идилії») зокрема й у фільмі про К. Г. Юнга, З. Фрейда й Сабіну Шпільрейн – «Небезпечний метод» Девіда Кроненберга. У тому ж 2011 р. на екрани світу виходять такі відомі кінокартини, як «Примха Олмейера» Ш. Акерман (за романом Дж. Конрада), «Меланхолія» Л. Трієра. Музика «Трістана та Ізольди» відіграє важливу роль у художній концепції кожного з цих фільмів. До них можна віднести і створений в естетиці німого кіно фільм «Артист» М. Хазанавічюса, у якому цитується «тема кохання» із саундтрека до згаданого «Запаморочення» А. Хічкока та «Фауста» О. Сокурова, у яких музичну тему Маргарити композитор А. Сігле витримав у вагнерівській стилістиці. Серед прем'єр того ж року – історико-біографічний фільм Жана-Луї Гільєрмо «Ті, хто любили Ріхарда Вагнера» (з Р. Аланьєю в ролі Й. А. Тіхачека), у якому теж звучить музика Р. Вагнера. Отже, зацікавленість кінематографістів Р. Вагнером і його музикою не послаблюється, тому настав час осмислити ці явища, адже в українському мистецтвознавстві наукових праць із цієї теми немає.

Загалом тема «Вагнер і кінематограф» видається досить широкою і багатоаспектною, адже створено безліч фільмів різних жанрів і художньо-естетичної спрямованості, у яких Р. Вагнер постає не візуалізованим кінематографічним персонажем, а опосередковано – у звучанні його музики або музики, яка ґрунтується на вагнерівській музичній образності, завдяки чому створюється певний смисловий контекст кінообразу. Мета статті – розглянути особливості поєднання візуального й музичного компонентів у кінематографічному синтезі.

Художня практика свідчить про різні шляхи досягнення цього синтезу. У так званих біографічних фільмах, у яких Р. Вагнер фігурує як історичний персонаж, ре-

жисери зазвичай використовують музичний ряд, щоб посилити історичну достовірність візуалізації певних історичних фактів. Але є серед них і такі, які за своїми художньо-естетичними ознаками становлять більш складну й багатопланову взаємодію звукового й візуального компонентів. Певною мірою це стосується мелодрами «Гумореска» (1947) Жана Негулеско, кінокомедії Біллі Уайлдера «Любов пополудні» (1957), у якій звучання вступу до «Трістана» в оперному театрі має підкреслити комедійний підтекст мізансцени, сюрреалістичної кінофантазії Ф. Фелліні «8½» (1963), у ній парадоксально контрапунктують музика Р. Вагнера, Дж. Россіні та інших композиторів з візуальним рядом; вагнерівського масштабу (повна авторська версія перевищує чотири години) кінострічка Лукіно Вісконті «Людвіг» (1972), у якій початок і кінець фільму позначені «трістан-акордом», а в сценах Людвіга і Єлизавети звучить музика вступу до «Трістана». Та художньо найпереконливішою в цій картині є сцена в замку Берг, коли після «позбавлення дієздатності» короля Людвіга II монотонні повторювання аріозо Вольфрама «Вечірня зірка» з опери «Тангейзер», лунаючи зі шкатулки, відтворюють у край обмежений духовний простір короля-в'язня.

Ще більш показовими прикладами такого синтезу є кінокартини «Лістоманія» Кена Рассела (1975) і «Людвіг. Реквієм за королем-дівичем» Ганса-Юргена Зіберберга (1972). У них чітко проступають постмодерністські устремління авторів: прагнення вийти за межі традиційної жанровості, максимально наситити кінематографічний текст різноманітними культурними знаками минулого й сьогодення (зокрема й масової культури), удаючись до барокової стилістики й засобів гротеску. Показово, що К. Рассел залучив відомого рок-музиканта Ріка Уейкмана для аранжування музики Ф. Ліста, Р. Вагнера та інших композиторів, включеної в аудіоряд його фільму, у стилістиці глем-року. Для цих виконавців характерні яскрава образність, театральна ефектність екзотичних костюмів, виразний макіяж, андрогінний вигляд, а в музичному плані – синтезування стилістики рок-н-ролу, хард-року, арт-року й елементів естрадного мистецтва. Усе це проступає й у сценографії фільму, і в характері використання музичного тексту, прямо пов'язаного з розгортанням візуального ряду.

Особливо цікавою у створенні багатошарового і багаторівневого кінотексту, у якому важливу роль відіграє музика Р. Вагнера, є творчість німецького режисера Г.-Ю. Зіберберга. Широкої популярності він набув завдяки «німецькій трилогії», у якій у постмодерністському дусі поєднано барокову й сюрреалістичну стилістику, вагнерівську ідею *Gesamtkunstwerk* і театральну естетику Б. Брехта. Ця трилогія охоплює фільми «Людвіг. Реквієм за королем-дівичем», «Карл Май» (1974, про улюбленого письменника А. Гітлера, автора пригодницьких романів з життя американських індіанців) і семигодинної фрески «Гітлер – фільм із Німеччини» (1978). У 1981 році цю серію продовжила «екранізація» опери Р. Вагнера «Парсифаль».

Саме таке, дуже характерне для Г.-Ю. Зіберберга парадоксальне поєднання театральної умовності, барокової та сюрреалістичної стилістики і своєрідного візуального натуралізму є ознакою більшості фільмів, у яких використано музику Р. Вагнера, особливо з опери «Трістан та Ізольда», зокрема: «Убивство!» (1930) і «Запаморочення» (1958) А. Хічкока, сьома кіноновела Френка Роддема з кінопроекту десяти режисерів «Арія» (1987), «Крик, що застиг у камені» (1991) Вернера Герцога, і особливо – «Чорний місяць» (1975) Луї Маля.

В останньому серед названих фільмів використано музичний матеріал не зі вступу й фіналу «Трістана», що зазвичай трапляється, а з його другої дії, до того ж, у досить несподіваному поєднанні з візуальним рядом.

Головним персонажем цієї картини є дівчинка-підліток, а однією з головних тем – підліткові мрії, фантазії, комплекси. Фільм знято в замиському будинку самого режисера, який дещо нагадує музей, «експонати» тут виглядають як самодостатні культурно-історичні феномени і набувають у фільмі багатошарового смислового контексту, викликаючи асоціації з поняттям інсталяції. Використання архівного запису музики Р. Вагнера у певний момент починає нагадувати своєрідну музичну інсталяцію. Музичний текст любовної сцени Трістана й Ізольди набуває своєрідного другого прочитання в одному з ключових епізодів фільму: у ситуації домашнього спектаклю шляхом інтонування вокальних партій двома маленькими дітьми під фортепіанний акомпанемент головної героїні, зовсім юної дівчини, який перетікає у звучання архівного запису, у такий спосіб пов'язуючись із конкретною епохою як певний історичний артефакт (щось на зразок фільму О. Сокурова «Молох», 1999, у якому теж використано музику Р. Вагнера).

Ще один важливий аспект – символічне візуальне роздвоєння персонажів. У фільмі лише чотири дійові особи (якщо не брати до уваги епізодичних), які майже не розмовляють. Причому всіх, за винятком безіменної Бабусі, кличуть однаково – Лілі: Лілі-Дівчинку, головну героїню, і пару близнюків (вони ж є подружжям) – Лілі-Брата і Лілі-Сестру (своєрідні проєкції Зігмунда та Зіглінди з вагнерівської тетралогії «Перстень нібелунга»). Щось подібне спостерігаємо у фільмі Г.-Ю. Зіберберга «Людвіг. Реквієм за королем-дівичем», у якому репрезентовано два Вагнери, а Людвіг II постає в трьох ликах, а також у фільмі-опері «Парсифаль», коли відбувається роздвоєння сценічного образу Парсифаля на юнака й дівчину, дивним чином поєднуючись зі звучанням голосу Райнера Голдберга.

Отже, фільм у такий спосіб вибудовується як певне інформаційне поле, у якому шари тексту не становлять єдиного цілого, виявляючи принципову різноматичність, а відокремлення візуального від звукового має відбити складність цього інформаційного простору. Ця диз'юнкція сприймається як об'єктивний розлад між тим, що звучить, і видимим. Усе це означає, що візуальний і звуковий елементи не відтворюють цілого, а вступають в «іраціональні» відносини відповідно до двох асиметричних траєкторій; аудіовізуальний образ видається не цілим, а, за формулою Ж. Дельоза, «злиттям у розірваності»¹. Та якщо в Г.-Ю. Зіберберга диз'юнкція виявляється в очевидній невідповідності екранного образу юнака-дівчини аудіо ряду, за показної бездоганності їх вокальної артикуляції, то в Л. Маля ця диз'юнкція виявляється в дещо іншій площині – у невідповідності закладеного у вагнерівському тексті «горіння пристрасті» по-дитячому емоційного його відтворення. На очах здійснюється метафорично позначена метаморфоза цього тексту, коли подане у фонограмі звучання професійних співаків нашаровується, а потім виходить на перший план, у такий спосіб позначаючи міфологічний контекст трактування часу й простору. У цій же площині, як видається, слід сприймати думку Ж. Дельоза, що в «Чорному місяці» Л. Маля «знеособлені рухи втягують героїню <...> з одного світу в другий, а потім – і в третій: утікаючи від початкових образів насильства, героїня переходить з одного світу в інший у тому розумінні, у якому Сартр говорить, що кожна мрія, і навіть кожна її фаза й образ утворюють свій світ»². Не випадково сам режисер відзначав, що ця кінокартина є «фільмом, який перебуває за межами реальності» і має безпосередній зв'язок з «Алісою в країні чудес» Льюїса Керролла³.

¹ Делез Ж. Кино / Жиль Делез – М. : Ад Маргинем. – 2004. – С. 600.

² Там само. – С. 357.

³ Bouvard P. Louis Malle à propos de “black moon” [Електронний ресурс] / Philippe Bouvard. – Режим доступу: <http://www.ina.fr/video/I04322528/louis-malle-a-propos-de-black-moon-video.html>

Ще одним прикладом постмодерністського аудіовізуального синтезу, який ґрунтується на вагнерівській музиці, можна вважати психологічну драму про кінець світу Л. фон Трієра «Меланхолія», прем'єра якої відбулася в межах основного конкурсу на Каннському кінофестивалі 2011 року. Головна тема фільму – спроба вийти зі стану духовної кризи і змінити ролі напередодні космічної катастрофи, яка веде до неминучої загибелі: «нормальна» героїня Клер, звичне життя якої руйнується, стає слабкою й безпорадною, а інша героїня, фаталістка, яка перебуває в глибокій депресії, виявляється найрозумнішою і гідно виглядає перед загрозою неминучої смерті. Для неї космічний катаклізм – це можливість вийти з духовної кризи, а планета Меланхолія, яка несе загибель, – це об'єкт прагнення, який виблискує холодною красою. В одному з епізодів фільму оголена героїня відчуває любовну млість, купаючись у променях світла, які випромінює Меланхолія. Тема з опери «Трістана та Ізольди» Р. Вагнера, яку чує тільки Жюстін, – це та музика, у ритмі якої переміщуються небесні тіла. Усе це відсилає до теми “Liebestod” Р. Вагнера, покладеної в основу його опери «Трістан». З'ясовується, що візуальний ряд свого фільму режисер вибудовує відповідно до законів музично-театральної драматургії, погоджуючи його з темпоритмом вагнерівської музики (у пролозі фільму, наприклад, демонструється відеоряд, який містить візуальні лейтмотиви майбутнього дійства). При цьому візуальний образ набуває космічного масштабу насамперед завдяки тому емоційно-образному потенціалу, який містить музика «Трістана» Р. Вагнера. Особливо це стосується апокаліптичного фіналу, у якому звучить, крім “Liebestod”, музика з другого акту «Трістана». Л. фон Трієр в одному з інтерв'ю так пояснював свій задум: «<...> У “Меланхолії” музикою оповито все, глядач буквально купається в ній <...> Багато років у кіно побутує негласне правило – не монтувати в такт музиці, її ритму. Це вважається грубим, примітивним, вульгарним. Але саме так ми чинимо в “Меланхолії”. Коли в увертюрі до опери Р. Вагнера вступають і замовкають духові, ми монтуємо прямо їм у такт. Таким чином, вийшло щось подібне до музичного кліпу. І це має виглядати вульгарно – таким був наш намір. Давно я не займався чимось таким, що приносило б мені таке задоволення»¹.

Зрештою, режисер не приховував і автобіографічного підтексту центрального образу фільму («Жюстін – це я!»), і наближення до естетики американського мейнстріму, і того, що орієнтувався на творчі досягнення багатьох своїх попередників («усі ідеї крадені»), підтверджуючи тим самим свою постмодерністську художньо-естетичну орієнтацію². Так, вагнерівська музика вибагливо поєднується тут як із кінематографічними («Ніч» М. Антоніоні, «Минулого року в Марієнбаді» А. Рене тощо), так і живописними (Р. Магріт, прерафаеліти тощо) алюзіями. Водночас важко погодитися з думкою А. Долина про намагання Л. фон Трієра знизити вагнерівський романтичний пафос алюзіями іншого характеру: «<...> Увертюра фільму не дарма нагадує рекламний ролик (<...> героїня за фахом рекламнаця), її ім'я відсилає до роману маркіза де Сада <...> а інтрига фільму підозріло нагадує сюжет іншого шедевра – повісті Туве Янссон “Мумі-Троль та комета”»³.

¹ Триєр Л. фон: «Все идеи краденые». Беседу ведет Энн Томпсон [Електронний ресурс] / Ларс фон Триєр // Искусство кино. – 2011. – № 6. – Режим доступу: <http://kinoart.ru/2011/n6-article20.html>

² Там само.

³ Долин А. Казус Триєра [Електронний ресурс] / Антон Долин // Эксперт. – 2011. – № 26. – Режим доступу: <http://expert.ru/expert/2011/26/kazus-triera/>

Характер трактування Л. фон Трієром синтезу звукового та візуального компонентів у фіналі фільму «Меланхолія» надає можливість узагальнити досить показову тенденцію – контрапунктично ускладнене зіставлення музичного й візуального рядів у фіналах більшості згаданих фільмів, у яких використовується музика «Трістана». Візуалізований образ потужних природних явищ найчастіше поєднується з вагнерівською темою “Liebestod”: наприклад, драматична розв’язка у фільмі Вернера Герцога «Крик, що застиг у камені» відбувається на тлі величного гірського пейзажу (вершина Серро Торре підкоряється тому, хто без вагань віддав за кохання до неосвяжної кінозірки Мей Уест усе, що мав); у гущавині могутнього тропічного лісу під музику “Liebestod” божеволіє головний персонаж «Примхи Олмейєра» Ш. Акерман; у фіналі «Гуморески» Ж. Негулеско охоплена любовною одержимістю героїня ніби розчиняється в бурхливому океані (“Liebestod” звучить у виконанні оркестру, у якому вокальну партію Ізольти відтворює на скрипці її коханий); нарешті, у водній безодні відбуваються так звані «вознесіння» Трістана та Ізольти, якщо згадати відеоінсталяції Білла Віоли.

За словами Б. Віоли, «“Трістан та Ізольта” Ріхарда Вагнера – історія кохання настільки глибокого й сильного, що вона не здатна вміститися в матеріальних тілах закоханих. І для того, щоб дати їй виявитися на повну силу, Трістан та Ізольта врешті-решт повинні вийти за межі свого життя»¹. Цей митець вважає, що еквівалентом цих надзвичайних проявів людських емоцій є потужні сили природи, а для Р. Вагнера, на його думку, «музичні інструменти були втіленням натуральних стихій – нелюдського світу, у якому пристрасть неприборкана, пульсує, кипить і не піддається жодному контролю – буде це море, ураган чи почуття в тобі»². Отже, Б. Віола надає цим первинним світовим силам зримості³. Як це йому вдається, свідчить фрагмент з опису «вистави» «Трістана» у Санкт-Петербурзькому Маріїнському театрі 2008 року, здійсненого російським критиком А. Кудрявцевим: «Завершальна дія опери – це вже агонія головного героя, який марно чекає повернення коханої. На екрані – його видіння. У тому, що це хворобливе марення, нас переконує те, що Трістан бачить батьків, яких у житті не знав. Потім він бачить Ізольту. І стіну вогню. Коли ця стіна піднімається на максимальну висоту, героїня горілиць падає у воду. Гігантське полум’я, повільно звиваючись, злітає до неба. У фіналі так само вгору полетять спочатку окремі краплі води, далі – струмені. Потім – суцільна стіна води, спрямована вгору, потягне за собою тіло Трістана, а Ізольта сплигне дельфіном над похмурою океанською гладдю»⁴.

¹ Віола Б. Вознесение Изольды (световая форма в посмертном пространстве) Stella Art Foundation в Скарятинском переулке 13 июля – 20 августа 2011 [Електронний ресурс] / Билл Виола // Stella Art Foundation. – Режим доступу: <http://www.safmuseum.org/exhibitions/43/>

² Там само.

³ Цікавою і симптоматичною виглядає паралель між Б. Віолою та ще одним відомим представником відеоарту – Меттью Барні, яку запропонував кінокритик Антон Долін. Він побачив разючу подібність між «Трістаном та Ізольтою» Б. Віоли і “Drawing Restraint 9” М. Барні: «Фільм Барні – своєрідна, усвідомлена чи ні, варіація на тему прославленого любовного дуєту із другого акту опери – першого твору новітньої європейської культури, у якому любов буквально пододала час <...> У його фільмі любов підносить двох людей до стану надлюдського. Дорівнявши себе до китів, вони вибачаються за людство, виконуючи мрію Вагнера про подолання низької людської натури» (див.: Долин А. Растворение мира. Drawing Restraint 9, режиссер Мэттью Барни [Електронний ресурс] / Антон Долин // Искусство кино. – 2006. – № 1. – Режим доступу: <http://kinoart.ru/archive/2006/01/n1-article9>).

⁴ Кудряшов А. Билл Виола залил Маринку [Електронний ресурс] / Андрей Кудряшов. – Режим доступу: <http://www.photographer.ru/events/review/3125.htm>

З'ясувалося, що відеоконпозицію «Вознесіння Трістана» Б. Віола задумав ще задовго до початку роботи над оперою, тому ця відеоінсталяція демонструється як окремий твір, без музичного супроводу в музеях (зокрема Нью-Йорка, Лондона) і соборах. Отже, у таких відеоконпозиціях митець створює автономний, естетично самоцінний візуальний світ, паралельний тому, який утілюється на сцені й в музиці, та, зрештою, може існувати поза театральним простором, хоча й інспірований музично-театральним текстом.

Показово, що Б. Віола створив відеопартитуру повної вистави «Трістана» не за музичною партитурою опери Р. Вагнера, а за її літературним лібрето. Митець пояснив це тим, що, порівнюючи Р. Вагнера й В. Шекспіра, «<...> в одного в ступор може ввести один рядок, в іншого – музична фраза змушує задуматися на місяці. У такому темпі працювати було неможливо <...>»¹. Коли ж Б. Віолу запитали, що він створив для вистави «Трістана» – живописне полотно чи художній фільм, той відповів: «Це така комбінація фільму й картини <...> Відео – мистецтво візуальне, і я відчуваю себе вільним від будь-яких чітких сюжетів і правил, якими люди послуговуються в кіно, я можу працювати, просто оперуючи образами. При цьому звертаюся <...> не до розуму, а до серця, до почуттів. Я створюю картини, які вражають людей, більшою мірою вражають за допомогою метафор. Я баланую між реалізмом, властивим кіно, і метафорою, символом, який є зовсім нереалістичним і нелогічним»². Зрештою зазначимо, що прем'єрні вистави опери «Трістан та Ізольда» в режисерській версії Пітера Селларса з відеоінсталяціями Б. Віоли відбулися протягом 2004–2008 років, зокрема в оперних театрах Лос-Анджелеса, Роттердама, Парижа, Санкт-Петербурга. І це свідчить про те, що сучасна екранна культура не лише демонструє нові принципи взаємодії музичного й візуального компонентів у сфері кінематографа, а й активно вторгається в театральний простір.

Зважаючи на нові форми синтезу мистецтв, можна стверджувати, що ми переживаємо ще один етап реформування музичного театру, а його каталізатором і надалі залишається Ріхард Вагнер.

Зрозуміло, що тему «Вагнер і кінематограф» у цій статті тільки окреслено, зважаючи на зацікавлення режисерів особистістю композитора і його творчою спадщиною напередодні 200-річчя від дня народження, і це має стати імпульсом для подальших її досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виола Б. Вознесение Изольды (световая форма в посмертном пространстве) Stella Art Foundation в Скарятинском переулке 13 июля – 20 августа 2011 [Електронний ресурс] / Билл Виола // Stella Art Foundation. – Режим доступу: <http://www.safmuseum.org/exhibitions/43/>
2. Виола Б: «Музыка рождается в эмоциях!» Беседу ведут Елена Ванина и Родион Чепель [Електронний ресурс] / Билл Виола. – Режим доступу: <http://www.5-tv.ru/news/11591/>
3. Делез Ж. Кино / Жиль Делез – М. : Ад Маргинем. – 2004. – 623 с.
4. Долин А. Казус Триера [Електронний ресурс] / Антон Долин // Эксперт. – 2011. – № 26. – Режим доступу: <http://expert.ru/expert/2011/26/kazus-triera/>

¹ Кудряшов А. Билл Виола залил Маринку [Електронний ресурс] / Андрей Кудряшов. – Режим доступу: <http://www.photographer.ru/events/review/3125.htm>

² Виола Б: «Музыка рождается в эмоциях!» Беседу ведут Елена Ванина и Родион Чепель [Електронний ресурс] / Билл Виола. – Режим доступу: <http://www.5-tv.ru/news/11591/>

5. Долин А. Растворение мира. Drawing Restraint 9, режиссёр Мэттью Барни [Електронний ресурс] / Антон Долин // Искусство кино. – 2006. – № 1. – Режим доступу: <http://kinoart.ru/archive/2006/01/n1-article9>

6. Кудряшов А. Билл Виола залил Мариинку [Електронний ресурс] / Андрей Кудряшов. – Режим доступу: <http://www.photographer.ru/events/review/3125.htm>

7. Триер Л. фон: «Все идеи краденые». Беседу ведёт Энн Томпсон [Електронний ресурс] / Ларс фон Триер // Искусство кино. – 2011. – № 6. – Режим доступу: <http://kinoart.ru/2011/n6-article20.html>

8. Bouvard P. Louis Malle à propos de “black moon” [Електронний ресурс] / Philippe Bouvard. – Режим доступу: <http://www.ina.fr/video/I04322528/louis-malle-a-propos-de-black-moon-video.html>

Сердюк О. В. «Трістан та Ізольда» Ріхарда Вагнера та кінематограф. Здійснено огляд кінофільмів, у яких звучить музика Р. Вагнера або тексти, які ґрунтуються на вагнерівській музичній образності. Розглянуто постмодерністські підходи до аудіовізуального синтезу, виявлено особливості поєднання візуального й музичного компонентів у кінематографі, зокрема досліджено явище диз'юнкції. Визначено роль музичного тексту «Трістана та Ізольди» у творенні нових форм синтезу мистецтв.

Ключові слова: опера, кінематограф, постмодернізм, синтез мистецтв, диз'юнкція, відеоарт.

Serdyuk O. V. «Tristan and Isolde» Richard Wagner and cinema. Осуществлён обзор кинолент, в которых использована музыка Р. Вагнера или тексты, основанные на вагнеровской музыкальной образности. Рассмотрены постмодернистские подходы к аудиовизуальному синтезу, выявлены особенности взаимодействия визуального и музыкального компонентов в кинематографе, в частности исследовано явление дизъюнкции. Определена роль музыкального текста «Тристана и Изольды» в создании новых форм синтеза искусств.

Ключевые слова: опера, кинематограф, постмодернизм, синтез искусств, дизъюнкция, видеоарт.

Serdyuk O. V. Richard Wagner's “Tristan and Isolde” and the cinema. Here is implemented an overview of films in which R. Wagner's music or texts based on Wagner's musical figurativeness are used. Postmodernist approaches to realization of audiovisual synthesis are considered, features of interaction of visual and musical components in cinema are revealed, and the phenomenon of disjunction is researched. Separately is defined the role of the musical text of “Tristan and Isolde” in the creation of new forms of synthesis of arts.

Keywords: opera, cinema, postmodernism, synthesis.