

considered. A connection is established between the principles of the experiment with folklore and basic aesthetic principles of world music.

Key words: «DakhaBrakha», Vladyslav Troitskyi, «ДАКН» Contemporary Art Center, ethnics, folklore, stylization of folk song, world music.

Маргарита Гришечкина

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАРТИТУРА «МЕЛАНХОЛИИ» ЛАРСА ФОН ТРИЕРА: РЕКОНСТРУКЦИЯ ДЕКОНСТРУКЦИИ (К ПРОБЛЕМЕ РАБОТЫ С МУЗЫКАЛЬНЫМ ПЕРВОИСТОЧНИКОМ)

Ларс фон Триер – признанный метр арт-хаусного кино, блестящий интеллектуал и самобытный художник-философ. Он относится к тем режиссерам, у которых музыка интенсивно включается в разные пласты фильма, создавая важнейший смыслообразующий элемент киноповествования и кинограмматики. Так происходит с «Меланхолией» – центральной частью трилогии «Депрессия», премьера которой состоялась 18 мая 2011 года на Каннском кинофестивале [4].

В картине Триер использует Вступление к опере Вагнера «Тристан и Изольда», а также начальный материал из третьего акта драмы на финальных титрах¹. Привлекаемые музыкальные фрагменты устанавливают точки пересечения художественного мировоззрения Триера и мифологического контекста вагнеровского произведения.

Изучение работы режиссера с музыкальным первоисточником, составляющим саундтрек картины, является одной из первых исследовательских рефлексией в отечественном музыкознании, что определяет *актуальность* темы и ее *новизну*.

Целью настоящей статьи является попытка обнаружить и проанализировать каким образом Ларс фон Триер с помощью деконструкции музыкального первоисточника реализует собственную позицию – художественную и личностную.

В случае с «Меланхолией» Вагнер пронизывает партитуру фильма, проявляясь на разных смысловых уровнях: сюжетного нарратива, психологической мотивации персонажей (поступки героев Триера отсылают к персонажам оперы Вагнера), многообразных художественных контекстах (разветвленная сеть ассоциаций и метафор размыкает «Меланхолию» до

¹ Работа с музыкальным текстом проводилась по следующему изданию: Richard Wagner. Tristan and Isolde. Vocal Score by Richard Kleinmichel / Publisher: G. Schirmer, Inc. – 1986. Все ссылки на музыкальные фрагменты даются в соответствии с ним [10].

уровня метатекста) и т.д. Профессор нью-йорского университета Дэвид Нг (David Ng) отмечает полное, хотя и не в буквальном смысле, поглощение тем и идей оперы на уровне сюжета фильма [9]. Музыка в фильме становится важнейшей интертекстуальной метафорой.

В данном случае интертекстуальный аспект связан с цитированием оперного текста в тексте кинематографического. Как следствие, процесс интерпретации экранного текста зрителем происходит на основе дешифровки сложных семантических образований.

Вступление к «Тристану» - давно одно из самых востребованных в мировом кинематографе вагнеровских произведений, оставалось нетронутым Триером. После «Антихриста» - первой ленты «Депрессии», - режиссер, объявивший себя лучшим в мире, взял ту музыку, которую, ссылаясь на Пруста, назвал величайшим произведением искусства в истории человечества [8, с. 361]. Подобное мнение когда-то высказал Р. Роллан: «„Тристан“, словно высокая гора, высится над всеми остальными поэмами любви, совсем как сам Вагнер над всеми музыкантами нашего века. Это памятник несравненной мощи» [7].

Через музыку Вагнера Триер раскрывает перед зрителем внутреннее состояние одной из двух главных героинь – Жюстин (Justine), роль которой великолепно исполнила Кирстен Данс (Kirsten Dunst). Блестяще переданное состояние меланхолии и парализующей депрессии, поддерживается и сопровождается звучанием вагнеровской музыки, которая позволяет выйти режиссеру в новое измерение, переводя повествование в метафизическое пространство.

Волшебно щемящая звучность первого аккорда (знаменитый «тристанаккорд») представляет собой гениальное обобщение гнетущей атмосферы, актуальной как для «Тристана», так и для «Меланхолии». Уже на этом уровне возникает диалог музыкальной первоосновы и тех семантических базисов, которые создает режиссер в процессе фильма. Во всех значениях неразрешимый аккорд является предвестником непреодолимого ощущения смутной неопределенности Жюстин, томительного ожидания, головокружительной неизвестности, окончательного приговора существующему миру жизни.

Строение оригинального вагнеровского текста может служить ключом к композиционной структуре «Меланхолии». Так, например, вагнеровский прием, состоящий в замедлении, задержании повествовательного потока, эффектно примененный во втором акте «Тристана и Изольды», находит органичное воплощение в занимающей всю первую половину фильма сцене свадьбы. Э. Курт рассматривает этот прием в

контексте «техники вуалирования», подчеркивая, что свойственная Вагнеру отсрочка появления тоники становится особенно ощутимой именно в «Тристане» [5, с. 126]. Длительное задержание и заикливание на внутреннем состоянии Жюстин носит характер иступленности и служит для обнаружения в героине маниакальной заинтересованности еще неизвестным для нее самой явлением. Катарсис осуществляется с приходом смерти, точно так же, как и в вагнеровском «Тристане». Именно здесь находим родственные Триеру и Вагнеру смыслообразы – земное существование, столкновение человека с действительностью и избавление от страданий через смерть, интерпретируемую как вечный покой.

Из внутренних неозвучиваемых, но визуально проявляемых размышлений Жюстин, не случайно становится ясно, что познание истины, тайны происходящего заключено в соединении настоящих возлюбленных – героини и приближающейся планеты, что имеет буквальную параллель с космогонической любовью Тристана и Изольды.

В то время как гармоничность отношений человека и Космоса у Вагнера читается на глубинно концептуальном уровне, у Триера данная мысль проявляется буквально всюду: «я» и общество, «я» и Космос, а также конфликтующее внутреннее «я». Таким образом, идея вагнеровского двоимирия в «Тристане», высказанная И. Данишевской, актуальна и в контексте данного исследования: «Эта контрастность приводит к возникновению разных ипостасей двух миров, воплощаемых в антиномиях: мир Реальный и мир Фантастический, мир общественный и мир индивидуальный, стремление к идеалу и невозможность его достижения для индивида» [2, с. 150–151].

Выходом из депрессии, – уже во втором «действии» фильма, – становится надежда на воссоединение с планетой-убийцей, которое подается как акт любви и последующего поглощения. Для Земли такое столкновение заканчивается катастрофой, равно как и для человека в этом состоянии, – смертью. Так же и Изольда добровольно уходит из царства жизни, видя возможность соединения с любимым только за его гранью.

Один за другим уходят «тристаны» – Майкл (Michael) (Александр Скарсгорд (Alexander Skarsgard,)), несостоявшийся муж Жюстин, не сумевший остановиться, подождать и понять хоть что-то в ищущих глазах своей невесты. Следом, убедившись в ошибочности оптимистических расчетов, уходит вполне состоявшийся муж сестры Жюстин – Клер (Кифер Сазерленд – Kiefer Sutherland), который выпивает предназначавшийся для экстренной ситуации яд. Последним «тристаном» остается маленький сын Клер Лео (Leo) (Камерон Спурр –

Cameron Spurr). Погибает, в конце концов, каждый, и удача, по Триеру, если тебя будут держать при этом две любящие руки. В итоге Меланхолия победила Землю, но любовь победила страх.

В «Меланхолии» с самого начала визуальный ряд так соединен с музыкой, что «анонсирует» многие лейтмотивы предстоящего повествования. В Прологе – так сам Триер называет эту часть картины - режиссер почти полностью дает материал вступления, но вырезает с 36 по 39 такты.

Можно предположить, что для темпо-ритма триеровского повествования, одно из секвенционных проведений оказалось «лишним». Монтаж оригинального вагнеровского текста, сделанный Триером, позволяет выстроить режиссеру уже собственную драматургию. Ведь, как известно, именно ритм обладает способностью гармонизировать композиционное построение. Ритмическая несобранность, так же как и ритмическая монотонность, рождают быструю утомляемость. И законы, актуальные для музыки вне ее связи с изображением меняются, когда она с ним соединяется. Точно организованный темпоритм – мощное средство управления чувственно-эмоциональной сферой. И Триер не только это знает, но и превосходно использует, жестко регламентируя появление и длительность звучания материала первоисточника в собственной оригинальной партитуре.

В процессе развертывания сюжета мы именно благодаря музыке отслеживаем моменты погружения Жюстин в состояние глубокого внутреннего напряжения. Но стоит героине поднять голову, устремив взор от ненавистной Земли к возлюбленному Космосу, как в пространстве начинают раздаваться вопрошающие струнные вагнеровского Вступления. Лейтмотив любовного взгляда «*Liebes blick*» (17–21 тт. [10, с. 1]), сопровождающий визуальное обращение героини в Космос, в опере рождается во Вступлении, а в своем полном развитии звучит тогда, когда выпив любовный напиток, Тристан и Изольда бросаются друг к другу в объятия.

Один из наиболее интересных фрагментов фильма, с точки зрения темы статьи, диалог двух сестер, в котором Клер (Claire) (ее играет любимая актриса Л. фон Триера – Шарлотта Гинзбур (Charlotte Gainsbourg), снявшаяся во всех фильмах трилогии «Депрессии»), замечает угнетенное и подавленное настроение Жюстин. Деконструкция, осуществленная Триером в отношении оригинальной партитуры, заключается в повторении первого элемента периода (1–3 тт. [10, с. 1]).

Режиссер тормозит естественное развертывание музыки, заставляя ее остановиться, впасть в «летаргию», в которую погружается

и сама Жюстин. Эта остановка и «зависание» времени, очень точно передают психоэмоциональное состояние, создавая нужный Триеру в данный момент повествования, драматургический акцент. Начало лейтмотива «томления», повторенное дважды, связано с моментом рождения ее тоски по небесному идеалу. Именно благодаря триеровской деконструкции мы способны ощутить то пронизывающее энергетическое состояние героини, которое она сама еще не способна ни объяснить, ни принять. Повторение – символ круга, беспредельности, идея вечного возвращения, а также – оцепенения перед неизвестным и неизбежным, заикленность, невозможность вырваться из рамок происходящего.

В дальнейшем, героиня не только погружается в основу своего эмоционального состояния, но и познает ее природу. Она переживает внутреннее трансцендентное взросление, что соответствует музыкальному высвобождению от повтора (1–7 тт. [10, с. 1]).

Происходит высвобождение не только музыкальное, но и персонажа Кирстен Данс: реализуется идея очищения через смерть и боль (знаменитый лейтмотив «Liebestod» не звучащий во Вступлении, но обладающий колоссальным смысловым наполнением во всей музыкальной драме – 1–8 тт. [10, с. 178]), иными словами – Вознесение. Также как и в опере Вагнера «возвышенная неземная любовь героев не терпит земных оков, подтверждением чему служит воссоединение с возлюбленным в трансцендентном мире через Liebestod» [1, с. 103]. В обоих произведениях смерть символизирует форму крайнего эмоционального освобождения и всепоглощающего катарсиса.

К финалу фильма неземная гармония вагнеровского звучания наполняется такой силой, что звучит все пронзительней и громче. На тутти оркестра камера обращается к космосу, откуда летит к Земле ее прекрасная убийца, планета Меланхолия. Процесс гибели земной цивилизации под музыку Вагнера символизирует переход в другое пространство, вознесение в Рай.

Траурная эпитафия прозвучит только после необходимой и невероятно нагруженной смыслами паузы, на финальных титрах: вступление к третьему действию «Тристана» – 1–51 тт. [10, с. 126]. Здесь тяжелые предсмертные аккорды, встречающие вагнеровского героя на смертном ложе, помещены Триером за скобки состоявшегося повествования. По словам Кристиана Эйднес Андерсена (Kristian Eidnes Andersen), звукорежиссера и аранжировщика картины, «люди должны были иметь „послемыслие“, для которого нужен менее сложный кусок» [9].

Вступление к «Тристану и Изольде» идеально подходит Триеру, он с самого начала благодаря музыке начинает выстраивать драматургию «полифонии смыслов». Виртуозно тасуя лейтмотивы, режиссер чутко следит за ритмом повествования, подчиняя композиторский первоисточник своей уникальной концепции. Триер свободно «режет», перегруппирует и компилирует материал Вступления к «Тристану», превращая подобную работу в оригинальную музыкальную подпись.

Музыка, как размыкающая художественная метафора, апеллирует к «вечным», универсальным сюжетам, помогая передать блистательную гениальность режиссерского замысла: раз уж все равно наступил конец света (как минимум, на экране), то лучшего саундтрека не найти. Умирать – так с музыкой. Умирать с музыкой – так именно с такой!

1. Бабий О. «*Fine Gedichte von Mathilde Wesendonck*» Р. Вагнера: гетевские мотивы в ауре тристановского томления / О. Бабий // *Київське музикознавство: Зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Глієра; НМАУ ім. Чайковського*. – К., 2008. Вип. 27. С. 98–108.
2. Данишевская И. Специфика преломления темы двоемирия в вокальном цикле Р. Вагнера на стихи М. Везендонк / И. Данишевская // *Київське музикознавство: Зб. ст.* – К., 2000. Вип. 3. С. 150–160.
3. Долин А. Лежу в гробу, на руке «fuck». Интервью с Ларсом фон Триером / А. Долин // *Газета. Ру*. URL : http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml (дата обращения: 05.03.2016 г.).
4. Каннский кинофестиваль 2011 / Материал из Википедии - свободной энциклопедии. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Cannes_2011 (дата обращения: 12.03.2016 г.).
5. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. – М. : «Музыка», 1975. 551 с.
6. Левик Б. Рихард Вагнер. / Б. Левик. Изд., 2-е. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 448 с.
7. Роллан Р. Музыканты наших дней / Р. Роллан / пер. Ю. Л. Римской-Корсаковой под ред. Б. А. Кржевского. – Л. : Государственное Изд. «Художественная литература», 1935. 248 с.
8. Торсен Н. Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии / Н. Торсен; пер. с дат. Я. Палеховой. – М. : «РИПОЛ классик», 2013. 704 с.
9. Ng D. «*A Dangerous Method*», «*Melancholia*» take cues from Richard Wagner / David Ng // *Culture Monster*. 2011. URL : <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/11/a-dangerous-method-melancholia-richard-wagner.html> (дата обращения: 10.03.2016 г.).
10. Richard Wagner. *Tristan and Isolde. Vocal Score by Richard Kleinmichel* / Publisher: G. Schirmer, Inc. – 1986. URL : <http://primanota.ru/richard-wagner/tristan-i-izolda-sheets.htm> (дата обращения: 09.10.2015 г.).

Гришечкина Маргарита. Музыкальная партитура «Меланхолии» Ларса фон Триера: реконструкция деконструкции (к проблеме работы с музыкальным первоисточником). В настоящей статье сделана попытка вскрыть механизм создания смыслообразов, которые возникают в соединении визуального и аудиального. Во второй картине трилогии «Депрессии» Ларса фон Триера обнаруживаются родственные смысловые импульсы близкие музыкальной драме «Тристан и Изольда» Р. Вагнера. Определяется роль основных лейтмотивов вступления к опере в философском подтексте «Меланхолии». Выявляется работа Ларса фон Триера с музыкальным первоисточником, создание режиссером специфической «подписи» на основе деконструкции партитуры оперы.

Ключевые слова: партитура фильма, кинограмматика, оперный текст, лейтмотив.

Гришечкіна Маргарита. Музична партитура «Меланхолії» Ларса фон Трієра: реконструкція деконструкції (до проблеми роботи з музичним першоджерелом). У цій статті зроблена спроба розкрити механізм створення смислообразів, які виникають у поєднанні візуального і аудиального. У другій картині трилогії «Депресія» Ларса фон Трієра виявляються спорідненні змістові імпульси, які близькі музичній драмі «Тристан і Изольда» Р. Вагнера. Визначається роль основних лейтмотивів вступу до опери в філософському підтексті «Меланхолії». Виявляється робота Ларса фон Трієра з музичним першоджерелом, створення режисером специфічного «підпису» на основі деконструкції партитури опери.

Ключові слова: партитура фільму, кінограмматика, оперний текст, лейтмотив.

Grishechkina Margarita. The musical score of «Melancholia» by Lars von Trier: the reconstruction of the deconstruction (the problem with the original source of the music). This article attempts to reveal the mechanism of creating semantics that arise in conjunction of visual and auditory. In the second film of the trilogy «Depression» by Lars von Trier found related semantic impulses similar music drama «Tristan und Isolde» by Richard Wagner. Defines the role of the main leitmotifs of entry to the opera in the philosophical subtext «Melancholy». Reveals work with Lars von Trier's primary source of music, the creation of a specific director «signature» based on the deconstruction of the opera score.

Key words: film score, kinogrammatika, opera text, leitmotif.