



Образ музыканта в кинофильме: типологический анализ

Ю.В. Михеева

доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры
ВГИКа

ORCID: 0000-0003-0788-3742

AuthorID: 386110

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-63-1-94-110

Статья посвящена одной из главных проблем фильмов о музыкантах — драматургическому и режиссерскому подходам к воплощению на экране художественно достоверного, живого образа героя-музыканта. Обобщающий взгляд на игровые и неигровые фильмы о музыкантах дает представление о разных способах не просто отражения на экране характера и внутреннего мира персонажа, но выявления определенного типа личности. Анализ образов музыкантов в достаточно репрезентативном ряде кинокартин дал автору возможность предложить вариант типологии, основанием которой послужил характер взаимоотношения героя с музыкой и, посредством музыки, с социумом: творческо-новаторский («креаторы»); исполнительский («читецы-трансляторы», «читатели-диалогисты», «психосоматики», «диктаторы», «примадонны»); интуитивно-духовный («медиумы»). Предложенные определения типа (подтипа) киногероя-музыканта носят «рамочный» характер, и эти рамки довольно подвижны и проницаемы, поскольку речь идет о живом характере героя, изменяемого в контексте кинодраматургии вследствие обстоятельств киноистории и изменяющегося в силу внутреннего личностного развития.

The article addresses one of the main problems of films about musicians, namely, the dramatic and directorial approach to the presenting an artistically authentic, lively image of a musician. A general overview of feature and documentary films about musicians reveals diverse ways of representing individuality and the inner world of a character, as well as identifying a certain personality type. Surveying the images of musicians in a fairly representative number of films, the author proposes a typology based on the protagonist's relationship with music and, through music, with society: creative and innovative ("creators"); performing ("reciters-translators", "readers-dialogists", "psychosomatics", "dictators", "divas"); intuitive-spiritual ("mediums"). The proposed definitions of the types (subtypes) of musicians are "frameworks" in nature, quite flexible and permeable, since we are dealing with the living individuality, which is subject to change due to the developments of the story and transforms due to internal personal evolution.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

образ музыканта в кино, музыка фильма, кинодраматургия, кинорежиссура, авторский кинематограф, звуковое решение фильма, музыкальные кинобайопики, документальные фильмы о музыкантах

KEYWORDS

the image of a musician in a movie, film music, film dramaturgy, film directing, auteurism, sound design of the film, musical biopics, documentaries about musicians

Для цитирования: Михеева Ю.В. Образ музыканта в кинофильме: типологический анализ // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 94–110. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-94-110>.

For citation: Mikheeva, J.V. The Image of a Musician in a Film: Typological Analysis // Vestnik VGIK. 2025. Vol. 17. No. 1, pp. 94–110. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-94-110>. (In Russian)

Введение

Создатели фильма с главным героем-музыкантом изначально обладают некоторыми преимуществами, связанными прежде всего (если речь идет о музыкальном байопике) с узнаваемостью зрителем харизматичной, порой культовой личности и любимой музыки, а значит, с почти гарантированным зрительским если не успехом, то, по крайней мере, интересом. Однако такого рода фильм может таить в себе и потенциальные риски, относящиеся, например, к избыточной мелодраматизации сюжета (в угоду тому же зрительскому интересу), избеганию нелицеприятных подробностей биографии в ущерб «жизненности» образа героя и достоверности истории (по требованию продюсеров, наследников героя картины или самоцензуры), банализации музыкального сопровождения (наполнения) видеоряда и т. д.

Вообще проблема драматургии и режиссерской идеи фильмов о музыкантах — это предмет отдельного разговора, но не затронуть ее при рассмотрении вопроса о решении образа главного героя невозможно. Изначально следует помнить и понимать, что фильм о музыканте — это прежде всего кинопроизведение, существующее в своем художественном пространстве, реализуемое с помощью собственных выразительных средств, выражающее режиссерскую идею, создающее *свою* атмосферу, но при этом призванное передать ощущение природы музыки и личности ее творца — героя фильма. Не менее важным является и тот факт, что режиссерская идея, форма и *интонация* фильма, решение образа героя, характеристики диегетической и недие-

гетической музыки (место и время звучания, исполнительская интерпретация, техническая обработка звука и пр.), смысловые аллюзии и интертекстуальные связи художественных образов, звучание музыки авторства *не* героя-музыканта или даже полное отсутствие музыки в звукоядре — все это может нести существенную информацию не только о внешних и внутренних обстоятельствах создания фильма, но и о его авторе как выразителе актуальных идей своего времени, о его эстетических, мировоззренческих и даже этических принципах.

В данном случае предметом анализа станет лишь одна, но, пожалуй, главная сторона проблемы фильма о музыканте: особенности кинематографического воплощения собственно героя, поиска драматургического и режиссерского подходов к воплощению художественно достоверного, *живого* образа на экране. Отсюда следует логический вопрос: для чего в таком случае специфицировать профессиональную идентификацию героя, если речь пойдет об общих кинематографических приемах создания персонажа? Ответ состоит в том, что именно через «музыкальную составляющую» героя, соединенную с драматургическим развитием его визуального образа, режиссер имеет уникальную (в каждом конкретном случае) возможность оказывать прямое, невербальное и при этом очень сильное воздействие на зрительское восприятие, прежде всего на эмоции и чувства зрителей.

Безусловно, эта особенность существования музыканта (музицирующего персонажа) в кинокадре не ушла от внимания теоретиков, и в современном искусствоведческом дискурсе можно найти ряд интересных работ на эту тему. Так, музыковед и культуролог Д.А. Журкова отмечает, что «музыкальность» персонажа выявляет «человеческие» черты и даже духовное начало даже у фантастических или отрицательных персонажей: «Музыка становится своего рода универсальным эликсиром, который помогает наделить персонажа душой и духовностью, обозначить его эмоциональную насыщенность и внутренний мир» [6, с. 235]. В то же время, музыковед и киновед Л.Н. Березовчук замечает, что «все фильмы “о музыке и музыкантах” производят тяжелое эмоциональное впечатление», в них нет «ни малейшего намека на “хэппи-энд”» [4, с. 269]. Но более важно другое: обобщающий взгляд на фильмы о музыкантах дает представление о разных способах отражения на экране не просто характера и внутреннего мира персонажа, но выявления — через особенности его отношений с миром музыки и социумом — определенного *типа личности*. Это наблюдение дает повод за-

думаться о возможности для создателей картины при помощи музыки выходить на более высокий уровень *мышления о человеке*, осмысливать состояние его сознания, причины и формы его конформистского, девиантного, протестного или маргинального поведения. В этом смысле музыка фильма становится своего рода инструментом «художественной антропологии», одним из способов познания человека через сложную систему взаимодействия музыкального звучания с особенностями визуального ряда фильма (в том числе художественно-изобразительного решения и актерской игры) и другими элементами фонограммы (речь, шумы, звуковые эффекты, саунд-дизайн, тишина). Само же «художественно-антропологическое» исследование образа героя в кинопроизведении неизбежно выстраивается на онтологических и методологических принципах определенного направления — феноменологии, герменевтики и пр. — но прежде всего следует понять, что на экране предстает не только *видимый*, но и *слышимый* человек.

1. «Креаторы»

В кинематографической традиции нарративного отражения на экране жизни выдающегося музыканта (как правило, композитора или композитора-исполнителя собственных сочинений) его личность интересует создателей кинофильмов как совокупность человеческих качеств *творца-гения* («креатора»), которые становятся, в определенных социокультурных обстоятельствах времени его жизни, своего рода «объяснением» его музыки, основанием для более глубокого ее чувствования и обогащения ее понимания. Довольно часто заметной сюжетной составляющей такого рода байопиков являются линии внутрисемейных, дружеских и любовных отношений героя; наличие антагониста в виде менее талантливого, но коварного соперника; акцент на бытовых трудностях и материальных лишениях, что совершенно объяснимо и даже необходимо для создания объемного образа героя, некоего драматургического конфликта и вообще киноистории. Названные детали киноповествования можно найти, например, в фильмах о Людвиге ван Бетховене: «Жизнь Бетховена» (реж. Б. Галантер, СССР, 1978), «Бессмертная возлюбленная» (реж. Бернард Роуз, Великобритания, США, 1994), «Людвиг ван Бетховен» (реж. Ники Штайн, Германия, Чехия, 2020); о Фредерике Шопене: «Голубая нота» (реж. Анджей Жулавский, Франция, Германия, 1991), «Экспромт» (реж. Джеймс Лэпин, Великобритания, Франция, 1991), «Шопен. Желание любви» (реж. Ежи Антчак, Польша,



Кадр из фильма
«Чайковский»
(реж. И. Таланкин,
1970)

2002); о Петре Ильиче Чайковском: «Чайковский» (реж. Игорь Таланкин, СССР, 1970); об Игоре Стравинском: «Коко Шанель и Игорь Стравинский» (реж. Ян Кунен, Франция, Япония, Швейцария, 2009); о Сергее Васильевиче Рахманинове: «Ветка сирени» (реж. Павел Лунгин, Россия, Люксембург, 2007); о Ференце Листе: «Неоконченная песнь» (реж. Чарльз Видор, Джордж Кьюкор, США, 1960), «Ференц Лист — грезы любви» (реж. Мартон Келети, Венгрия, СССР, 1970); о Роберте Шумане: «Весенняя симфония» (реж. Петер Шамони, Германия, 1983) и др.

Отдельная тема — субъективная режиссерская интерпретация личности выдающегося композитора, что должно восприниматься в контексте определенного направления киноязыка и «по правилам» художественного пространства автора-режиссера. Такой альтернативный подход к воплощению образа музыканта в экранном пространстве ярко представлен в прово-

Кадр из фильма
«Амадей»
(реж. М. Форман,
1984)



кационных и даже скандальных кинопроизведениях последней трети XX века, в особенности в творчестве британского режиссера Кена Рассела. В 1970-х Рассел снял такие ленты, как «Любители музыки» (The Music Lovers, 1971), «Малер» (1974) и «Листомания» (1975), в которых личности великих композиторов (П.И. Чайковского, Г. Малера и Ф. Листа) были воплощены в неканоническом и даже шокирующем для своего времени стиле. Впрочем, среди авторских квази-байопиков встречаются безусловные шедевры, как, например, фильм Милоша Формана «Амадей» (1984), представивший зрителям авторскую версию жизни великого Моцарта.

В кинематографе советского времени в картины о музыкантах, как правило, включался и элемент идеологической направленности, актуализировавшей взаимосвязь «художник — народ — власть» («Мусоргский», реж. Гр. Рошаль, 1950; «Композитор Глинка», реж. Гр. Александров, 1952; «Римский-Корсаков», реж. Г. Казанский, Гр. Рошаль, 1953). В кардинально изменившемся социокультурном контексте позднесоветского и постсоветского кино эта взаимосвязь зачастую переходит в драматическое (иногда с элементами комедии, пародии и гротеска) противостояние. Особенно это заметно в игровых и неигровых фильмах, где героями становятся представители музыкальной субкультуры, в частности рок-музыки или джаза («Асса», реж. С. Соловьев, 1987; «Рок», реж. А. Учитель, 1987; «Такси-блюз», реж. П. Лунгин, 1990 и др.). Как отмечает С.А. Смагина, объединяющим началом очень разных героев-рокеров отечественного кинематографа 1980-х — начала 1990-х годов становится «конфликт не просто с поколением отцов, но и в целом с существующим политическим устройством общества» [10, с. 516]. Впрочем, в кинематограф России первых десятилетий XXI века *настоящие* представители русского рока, с его протестными текстами и внутренней энергией свободы, уже «не встроились» [11].

Однако драму музыканта, переживающего внутренний конфликт с социокультурными и идеологическими реалиями, можно было увидеть и в картинах советского времени (например, в документальном фильме А. Сокурова 1981 года «Альтовая соната» о жизни Дм. Шостаковича), что в тот исторический период было небезопасно для ее автора и грозило, как минимум, отправкой фильма на полку или даже уничтожением снятого материала. В настоящее время этот важнейший аспект создания образа музыканта-творца отражает новый контекст окружающей действительности, более того, даже

снятые в последние годы фильмы могут приобретать новые смыслы, обусловленные текущими социально-историческими событиями, а зрители — «считывать» подтекст в созданном экранном образе. В этом отношении очень показателен документальный телевизионный фильм режиссера Елены Дубковой «Георгий Свиридов. Остановись, время!». В 2021 году на Международном благотворительном кинофестивале «Лучезарный Ангел» фильм завоевал главный приз в своей номинации, при единодушном согласии членов жюри (в состав которого входил и автор данной статьи). Невозможно было не оценить по достоинству не просто профессиональную режиссерскую работу, но найденную автором *интонацию*, предложенный путь несуетливого погружения в мир удивительной музыки и сложной личности великого русского композитора Георгия Васильевича Свиридова. В этом фильме нет пустого словословия в адрес главного героя, как и формального изложения «этапов творческого пути» композитора. Все участники съемок — композитор Антон Висков, писатель и композитор Алексей Вульф, дирижер Владислав Чернушенко, музыковед Александр Белоненко (племянник Г.В. Свиридова) и др. — безусловно, говорят об огромном значении Свиридова в русской музыкальной культуре XX века, ставя его имя в один ряд с Д.Д. Шостаковичем и С.С. Прокофьевым. Однако высказывания участников фильма ценны тем, что не только обозначают масштаб личности музыканта, но проясняют для многих зрителей, не искушенных в тонкостях композиторского искусства или идейно-художественного контекста времени, суть новаторства и непреходящей ценности музыки Свиридова. И далеко не малое значение в процессе постижения природы этого феномена имеют рассказы о характере и личности Георгия Васильевича, о его непростой жизни и мучительных переживаниях за судьбу родной страны. На экране неоднократно появляются фрагменты дневниковых записей Свиридова, которые он вел многие годы, а также озвученные участниками фильма высказывания композитора. И все они имеют глубоко пессимистический, порой даже трагический характер: *«Со скорбью смотрю на жизнь. Жалею всех вас, молодых. Судьба ваша нелегкая, чтобы не сказать резче...»* Свиридов — судя по его дневниковым записям, а главное, по эволюции его художественной мысли — прошел свой нелегкий путь, начавшийся с камерно-поэтической лирики (шесть романсов на стихи А.С. Пушкина, 1935), продолжившийся энтузиастическим пафосом («Патетическая оратория» на стихи Вл. Маяковского, 1958), а завер-

шившийся смиренномудрым предстоянием перед вечностью («Песнопения и молитвы», 1994). *«Надо беспрерывно мыслить, сравнивать жизнь, взвешивать все, что ты видишь»*. Время, когда-то стремительно рвущееся вперед из-под его композиторского пера, постепенно замедляло свой ход. Свиридова в зрелом периоде творчества интересовал уже не бег, и даже не ход времени, а его образ, *образ времени-вечности*.

В зарубежных, особенно американских, фильмах о музыкантах социально-идеологическая составляющая также очень заметна и важна. Главный аспект этой темы, конечно, — борьба музыкантов за расовое и культурное равноправие («Тени», реж. Джон Кассаветис, 1959; «Птица», реж. Клинт Иствуд, 1988; «Рэй», реж. Тэйлор Хэкфорд, 2004; «Зеленая книга», реж. Питер Фаррелли, 2018; «Леди Дэй в гриль-баре “Эмерсон”», реж. Лонни Прайс, 2016). Акцент на идейном, идеологическом, классовом и культурном противостоянии (явном или сублимированном в арт-деятельности) творческой личности и социума — в лице тоталитарного государства или общественных предрассудков — становится важным драматургическим приемом и в раскрытии личности киногероя, и в понимании характерных особенностей и смыслов его музыкального языка. Однако стоит заметить, что если в картинах 1950–1960-х годов эта тема была отражением текущей ситуации (так, в фильме «Тени» она отражена и в сюжете, и в том, что саундтрек создавался известным джазовым контрабасистом Чарльзом Мингусом, активным борцом за расовое равноправие именно в период съемок фильма), то в фильмах XXI века эта тема уходит из актуальной повестки дня (по крайней мере, в отношении музыкантов) и включается в киноистории «из прошлого» американской истории и культуры. Надо также заметить, что, если говорить

Кадр из фильма
«Птица»
(реж. К. Иствуд,
1988)



о кинематографе США, наиболее драматургически впечатляюще эта тема раскрывается в фильмах о музыкантах-исполнителях, но зачастую они же являются и авторами исполняемых композиций, что характерно для джазовой музыки.

2. Исполнители

«Читатели-диалогисты» и «чтецы-трансляторы»

В случае воплощения на киноэкране образов музыкантов-исполнителей мы встречаемся с психологическим типом музыканта, вступающего в общение с уже созданным текстом, входящего через эти ноты в авторский мир композитора. И здесь содержится ключевой момент для кинематографического высказывания — как в драматургии, так и в режиссуре кинокартины. Каков характер самого общения исполнителя с музыкальным произведением и его автором композитором? Есть ли это лишь грамотное, более или менее профессиональное прочтение (трансляция нотного текста в процессе его озвучивания) — или это длящийся многие годы внутренний диалог, предполагающий, кроме постижения художественного мира композитора, познание — через музыку — самого себя? В этом отношении музыкантов-исполнителей на экране можно распределить, соответственно, на «чтецов-трансляторов» и «читателей-диалогистов». Как правило, для кинематографической интерпретации наиболее интересен тип музыканта-читателя, ведущего на экране сложный внутренний диалог (отраженный визуально, прежде всего в лице актера) с композитором и исполняемой музыкой, а иногда это и диалог внешне выраженный, озвученный внутрикадровой прямой речью или внутренним монологом персонажа.

Вспомним первые кадры военной драмы Романа Полански «Пианист» (2002), являющейся одновременно экранизацией биографии выдающегося польского пианиста Владислава Шпильмана. Начало Второй мировой войны, Варшава, в студии звукозаписи молодой одухотворенный Шпильман (в исполнении Эдриана Броуди) играет Ноктюрн № 20 до-диез минор Фредерика Шопена. За окнами студии раздаются отдаленные звуки взрывов, они становятся все ближе, но ни грохот рвущихся уже совсем рядом снарядов, ни крики сотрудников не могут остановить музыканта, ведущего внутренний разговор с музыкой. И только когда взрывная волна и осколки разбившегося вдребезги оконного стекла буквально сметают пианиста со стула, он вынужден прервать этот диалог.

В другом эпизоде мы видим Шпильмана, уже совершенно внешне не похожего на вышеописанный образ: прошедший ужасы выживания в Варшавском гетто, более напоминающий загнанного зверя, чем человека, Шпильман вновь волей случая оказывается у рояля. Перед ним (точнее, над ним) — холеный нацист-офицер, заставляющий еле двигающегося от голода, насмерть испуганного еврея играть на великолепном инструменте в до-



Кадр из фильма
«Пианист»
(реж. Р. Полански,
2002)

казательство того, что он назвал себя пианистом. (Заметим, что, представляясь по-немецки обнаружившему его нацисту, Шпильман оговаривается: «Ich bin... Ich war Pianist», буквально: «Я есть... я был пианистом».) Но далее

происходит своего рода чудо, «момент истины»: Шпильман (не размышляя и не спрашивая, *что* играть) берет оконечными пальцами первые звуки Баллады № 1 соль-минор Фредерика Шопена и, постепенно разыгрываясь, поднимая гордо голову, освещаемую солнечным лучом, будто осознает, что он не был, а *есть*, и теперь он ведет не просто диалог с музыкой, а — через музыку, точнее *музыкой*, ставшей *его* голосом, голосом сопротивления — вступает в борьбу со злом. И перед этим натиском человеческого духа зло отступает: надменное выражение лица немецкого офицера постепенно меняется, он отходит и садится поодаль, увидев нечто поразительное в лице его «жертвы», услышав в этой музыке выражение несомненного человеческого достоинства.

Из приведенного примера видно, что тип музыканта-«диалогиста» потенциально содержит в себе возможности именно *благодаря музыке* разнообразного драматургического развития, психологического и семантического обогащения образа, поскольку диалог со сложным (как правило) музыкальным материалом предполагает конгенитальность «собеседников». Образ героя фильма «Пианист», пожалуй, один из лучших примеров, иллюстрирующих тезис известного сценариста и теоретика кинодраматургии Роберта Макки о необходимости создания в экранной истории «многомерного» персонажа, что предполагает некое внутреннее противоречие в его характере, но при этом противоречие согласованное («Вряд ли вам удастся добавить многомерность персонажу, если на протяжении фильма он будет изображаться как хороший парень, а затем вы заставите его ударить кошку» [8, с. 381]). Многомерность образа Шпильмана строится на основе противоречия внешней хрупкости, физической слабости и уязвимости — и внутренней духовной силы героя, что заявляется уже в начальном эпизоде и достигает кульминации в «музыкальном» противостоянии пианиста и немец-

кого офицера («Роли второго плана возникают в тесной связи с протагонистом и разрабатываются таким образом, чтобы в полной мере раскрывать его многомерность» [8, с. 385]).

Но образ *музыканта-«чтеца»* (чаще всего это меломан-любитель) тоже может быть не так прост, как его же «поверхностное» исполнение произведения на музыкальном инструменте, что наглядно представлено, к примеру, в фильме Ингмара Бергмана «Осенняя соната» (1977). Раскрытие личности персонажа через его отношения с музыкой вообще характерный прием многих фильмов Бергмана («К радости», «Молчание», «Персона», «Сарабанда» и др.). Но именно в «Осенней сонате» средствами музыки воплощен драматический разрыв между двумя типами личности, формально — между *чтецом* и *читателем* музыкального текста, а на более глубоком уровне понимания — между человеком *этическим* и *эстетическим*, если прибегнуть к кьеркегоровой иерархии.

По сюжету, знаменитая пианистка и блестящая светская дама Шарлотта (Ингрид Бергман) после долгой разлуки приезжает в гости к своей дочери Эве (Лив Ульман), скромно и уединенно живущей с мужем-священником в доме на берегу озера, неожиданно встречается там со своей второй младшей дочерью Хэлен, разбитой параличом (о существовании которой Шарлотта предпочла бы не вспоминать), бурно выясняет отношения с Эвой, накопившей много обид, обвинений и претензий к матери, — и уезжает. Такова фабула и организация кинопроизведения, отсылающая к трехчастной репризной форме и внутренней структуре *сонаты*.

Драматический скрытый конфликт *чтеца* (Эвы) и *читателя* (Шарлотты) становится явным в сцене мирного, казалось бы, послеобеденного музицирования. Сначала Эва, потом Шарлотта играют Прелюдию № 2 Фредерика Шопена. Неловкая игра Эвы вызывает *страдание* на лице матери. Но постепенно мы понимаем, что Шарлотта слышит, но не слушает исполнение дочери (которое не выражает ничего, кроме ученического усердия), — она, может быть, впервые в жизни жалеет и любит ее, в то же время с горечью понимая, что прошлого не вернуть, то есть испытывает чувства *этические*.

Другое происходит с Эвой. Когда Шарлотта с трудом дает уговорить себя и садится за рояль, ее интерпретация и комментарии Шопена открывают для Эвы совсем другую мать — не холодную и отстраненную, а внутренне одинокую и мужественно переносящую страдания, без наносного блеска и бравады живущую лишь *внутри* музыки. «Рассказывая» прелюдию Шопена, Шарлотта на самом деле раскрывает свое истинное нутро: «Это

мука и мужественность, сдержанная чувственность, но не сентиментальность или слащавость... Это череда ошибок, через которые приходится продирается». Весь рассказ Шарлотты, заметим, выражается в этических терминах. Лицо ее при этом совершенно спокойно и исполнено внутреннего благородства, в то время как Эва страдальчески-завороженно смотрит то на лицо,



Кадр из фильма
«Осенняя соната»
(реж. И. Бергман,
1977)

то на руки матери, понимая, какая между ними пропасть. *Страдающее лицо становится точкой встречи музыканта-чтеца и музыканта-читателя — и безнадёжного расхождения этического и эстетического типов человека.*

Еще один пример противопоставления ученического чтения музыкального текста — и диалога с музыкой, явления личности через музыку представлен в фильме Михаэля Ханеке «Пианистка» (2001). Фильм достаточно подробно рассмотрен с точки зрения психопатологии личности [1; 3; 4], и в этом контексте отмечено значение внутрикадровой музыки (особенно произведений композитора-романтика Франца Шуберта) как символического феномена, контрапунктирующего с темой сексуальных девиаций главной героини. По сюжету, в профессора Венской консерватории, талантливую пианистку Эрику Кохут (Изабель Юппер), влюбляется ее молодой студент Вальтер (вполне способный музыкант-чтец), однако вскоре его романтические чувства разбиваются об отвратительные ему садомазохистские пристрастия женщины. Бесспорно, присутствующая в кадре гармоничная и возвышенная музыка Баха, Бетховена, Шуберта и других великих композиторов выступает семантическим контрапунктом по отношению к *другой*, дисгармоничной стороне личности Эрики. Но в то же время эта яркая *внешняя* противопоставленность сюжетной линии и музыкальной классики не должна оставлять на периферии зрительского внимания очень важные нюансы, выявляемые в соотношении значений *музыкальной и речевой линии* звукоряда.

В «Пианистке», где тема насилия (в том числе в виде психологического абьюза профессора Кохут в отношении своих учеников) и самоистязания, психо- и сексопатологии представлена

во всей силе актерской выразительности и переживается зрителем в первую очередь, многие чрезвычайно важные мотивы выглядят проходными словами героини, но именно они относятся к неявным смысловым уровням картины, образующим его *феноменологическую многослойность*. Так, в одном из эпизодов Эрика как бы вскользь, в контексте интерпретации музыки Роберта Шумана, говорит о «сумерках разума» и о том, что ей это состояние *между еще осознаваемой болезнью и полным безумием* знакомо не понаслышке (ее отец умер в сумасшедшем доме — в клинике для душевнобольных окончил свои дни и Шуман). Мы понимаем, что, «рассказывая музыку» своим ученикам, Эрика (как и Шарлотта в «Осенней сонате» Бергмана) во многом открывает нам себя *подлинную*, во всем *осознании* трагичности и безысходности *своего* состояния. Таким образом, внешне выраженной тема (само)насилия не остается *предельным смыслом*

фильма, но выводит нас к его более глубинным смысловым уровням, где возникают вопросы о сущности человеческой личности, о границе нормы и патологии сознания, о природе таланта и цене, которую приходится за него платить.



Кадр из фильма
«Пианистка»
(реж. М. Ханеке,
2001)

«Психосоматики»

В отношении музыкантов-исполнителей особо стоит сказать о киногероях, которых можно назвать «*психосоматиками*» — т. е. людях, ощущающих не просто эмоционально-чувственную, но *физиологическую* потребность в музыкальном творчестве (качество которого иногда отходит на второй план), часто даже особую тактильную/телесную связь с инструментом или собственным певческим голосом. Среди них могут быть и образы, имеющие реальных прототипов, и вымышленные персонажи, однако вполне достоверные в психологическом отношении. Примеры такого рода музыкантов можно увидеть в фильмах «Репетиция оркестра» (реж. Федерико Феллини, 1983); «Пианино» (реж. Джейн Кэмпингтон, Австралия, Новая Зеландия, Франция, 1993); «Блеск» (реж. Скотт Хикс, Австралия, 1996); «Легенда о пианисте» (реж. Джу-

зепе Торнаторе, Италия, 1998); «Сладкий и гадкий» (реж. Вуди Аллен, США, 1999); «Внутри Льюина Дэвиса» (реж. Джоэл и Итан Коэны, США, Великобритания, Франция, 2012); «Одержимость» (реж. Дэмиен Шазелл, США, 2014). Лишение, по тем или иным причинам, возможности взаимодействия со *своим* инструментом для таких музыкантов равнозначно потере части самого себя и вызывает «фантомные боли». Так, герой фильма «Блеск» пианист Дэвид Хельфготт, помещенный в силу



Кадр из фильма
«Блеск»
(реж. С. Хикс,
Австралия, 1996)

ства в лечебницу и «отлученный» от рояля по настоянию психиатров, ищет любую возможность хотя бы побыть рядом с инструментом, на котором играют другие люди, его пальцы постоянно выстукивают мелодию на любой поверхности. Герой

фильма «Пианист» Шпильман, прячась в Варшавском гетто от нацистов, оказывается в квартире, где есть пианино, но, зная, что малейший звук может выдать его присутствие, позволяет себе «играть» на инструменте лишь парящими над клавиатурой пальцами, музыка звучит внутри его души, а для зрителя она озвучивается в закадровом пространстве этого эпизода.

В случаях с представителями таких музыкальных направлений, как джаз, поп или рок, можно говорить даже не о «психосоматиках», а о «психоэнергосоматиках», причем энергетическая составляющая таких характеров, явно *дионисийской* природы, часто увлекает героя в бездну, из которой не всякому удастся подняться («Пинк Флойд: Стена», реж. Алан Паркер, Великобритания, 1982; «Птица», реж. Клинт Иствуд, США, 1988; The Doors, реж. Оливер Стоун, Франция-США, 1991; «Высоцкий. Спасибо, что живой», реж. Петр Буслов, Россия, 2011; «Богемская рапсодия», реж. Брайан Сингер, Великобритания, США, 2018; «Рокетмен», реж. Декстер Флетчер, Великобритания, США, Канада, 2019). Но порой более впечатляюще эта драматическая сторона жизни талантливых музыкантов предстает в документальных фильмах о них, особенно в сравнении с игровыми картинами о них же: эту разницу можно почувствовать, например, если посмотреть два фильма о британской певице

Эми Уайнхаус — документальный «Эми» (реж. Азиф Кападиа, Великобритания, 2015) и игровой «Обратно во мрак» (реж. Сэм Тейлор-Джонсон, Великобритания, Франция, США, 2024).

Способность киноизображения (благодаря, прежде всего, крупным и сверхкрупным планам — деталям) передавать ощущение физического взаимодействия персонажа с музыкальным инструментом (учитывая к тому же возможности современных звуковых технологий в создании иммерсивного звука) дала, наряду с прочими факторами, новый импульс так называемой «теории телесности», развивающей идеи феноменологической эстетики. Так, одна из представителей этого направления Вивиян Собчак в своей книге *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh* пишет о том необыкновенном чувственном, практически «плотском» опыте, который она испытала при просмотре кадров фильма «Пианино», где на крупном плане показана рука героини, прикасающаяся к клавишам рояля. Подобный опыт В. Собчак концептуализировала в тезисе, который может рассматриваться как один из главных постулатов и «теории телесности», и современных взглядов в области синестезии, применимых к кинематографу: «... любой фильм мы не воспринимаем только глазами. Мы смотрим, понимаем и чувствуем фильмы всем нашим телесным существом, опираясь на историю и плотское знание нашего окультуренного сенсорiums» [12, р. 63]. Здесь стоит напомнить, что эстетическая целостность кинофильма как основа для *пансенсорности* (термин автора. — Ю.М.) зрительского восприятия была осмыслена много ранее французским философом-феноменологом Морисом Мерло-Понти: «Связь звука и изображения гораздо более тесная; изображение видоизменяется из-за соседства звука... Голос, фигура и характер составляют нераздельное целое. Но единство звука и изображения осуществляется не только в каждом из персонажей, оно осуществляется в фильме как целом» [9, с. 20]. Мерло-Понти пишет о неразрывной слиянности субъекта и объекта в восприятии, всецелом (в том числе и телесном) участии зрителя в переживании фильма. Образ героя и, шире, идея фильма не «мыслится», а воспринимается и переживается *всем существом* зрителя, в процессе разрывывания временной структуры драматургии фильма.

Надо сказать, что художественно достоверное воплощение на экране музыкантов-«психосоматиков» требует особой работы режиссера с актером-исполнителем этой роли и, соответственно, тщательной подготовки к ней самого актера, в частности, способности им лично и *убедительно* (технически-музыкально и одновременно актерски) исполнить на инструменте используемые в фильме музыкальные произведения. Такого рода «актер-

ский подвиг» продемонстрирован, например, Джеффри Рашем в фильме «Блеск» (1996), где австралийский актер исполняет роль пианиста с психическими проблемами Дэвида Хельфготта (заметим, это реальный ныне живущий музыкант) и, соответственно, труднейшие фортепианные партии (например, клавирное переложение «Полета шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова, при этом не вынимая изо рта сигарету). В ряду актеров, также показавших мастерство перевоплощения в музыкантов-психосоматиков на экране, можно назвать Шона Пенна в роли джазового гитариста Эммета Рэя в квазибиографической киномистификации Вуди Аллена «Сладкий и гадкий» (1999); Изабель Юппер в роли профессора Венской консерватории Эрики Кохут в картине Михаэля Ханеке «Пианистка» (2001). И даже если режиссер опасается давать крупным планом пальцы актера во время музыкального исполнения и использует в этих эпизодах руки дублеров — профессиональных музыкантов (как это было, например, в случае в Эдрианом Броуди, в фильме Романа Полански «Пианист»), тщательная, долговременная и трудоемкая подготовка актера к роли имеет колоссальное значение для достоверного воплощения героя-музыканта на экране.

(окончание следует)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдуллаева З.* Зимний путь. «Пианистка», режиссер Михаэль Ханеке // Искусство кино. 2001. № 9. С. 39–44.
2. *Адорно Т.* Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2015. 448 с.
3. *Аронсон О.* Санитары любви. «Пианистка», режиссер Михаэль Ханеке // Искусство кино. 2001. № 10. С. 148–159.
4. *Березовчук Л.Н.* «Пианистка»: приговор романтизму. Человек — общество — культура в авторском кинематографе Михаэля Ханеке // Киноведческие записки. 2006. № 79. С. 267–322.
5. Дирижер: беседа митрополита Илариона и Павла Лунгина. URL: <https://www.pravmir.ru/kino-o-rokayanii-beseda-mitropolita-ilariona-i-pavla-lungina/> (дата обращения: 30.04.2024).
6. *Журкова Д.* Музыцирующие герои современного экрана // Наука телевидения. 2012. Т. 9. С. 231–244.
7. *Ивашкин А.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Деловая Лига, 1994. 304 с.
8. *Макки Р.* История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 456 с.
9. *Мерло-Понти М.* Кино и новая психология (перевод М. Б. Ямпольского) // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–23.
10. *Смагина С.А.* «Перемен требуют наши сердца». Образ рок-музыканта в позднесоветском кинематографе // Художественная культура. 2024. № 1. С. 512–533. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-512-533>.

11. Смагина С.А. «Пламени нет, остался дым»: образ рок-музыканта в современном российском кинематографе // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16, № 2 (60). С. 80–94. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-60-2-80-94>.
12. Sobchak, V. What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh // Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, Los Angeles (CA): University of California Press, 2004. 341 p.

REFERENCES

1. Abdullaeva, Z. Zimnij put'. "Pianistka", rezhisser Mihael' Haneke [The Winter Way. "La Pianiste", directed by Michael Haneke]. Iskusstvo kino, no. 9, 2001, pp. 39–44. (In Russ.)
2. Adorno, T. Izbrannoe: sociologiya muzyki [Selected works: Sociology of music]. Moscow; Sankt-Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ, Universitetskaya kniga Publ., 2015. 448 p. (In Russ.)
3. Aronson, O. Sanitary lyubvi. "Pianistka", rezhisser Mihael' Haneke [Orderlies of Love. "La Pianiste", directed by Michael Haneke]. Iskusstvo kino, no. 10, 2001, pp. 148–159. (In Russ.)
4. Berezovchuk, L.N. "Pianistka": prigovor romantizmu. CHelovek — obshchestvo — kul'tura v avtorskom kinematografe Mihaelya Haneke ["La Pianiste": a verdict on romanticism. Man — society — culture in the author's cinematography by Michael Haneke]. Kinovedcheskie zapiski, no. 79, 2006, pp. 267–322. (In Russ.)
5. Dirizher: beseda mitropolita Ilariona i Pavla Lungina [Conductor: a conversation between Metropolitan Hilarion and Pavel Lungin]. Available at: <https://www.pravmir.ru/kino-opokayanii-beseda-mitropolita-ilariona-i-pavla-lungina/> (Accessed 30 April 2024). (In Russ.)
6. ZHurkova, D. Muziciruyushchie geroi sovremennogo ekrana [The musical heroes of the modern screen], vol. 9. Nauka televideniya, 2012, pp. 231–244. (In Russ.)
7. Ivashkin, A. Besedy s Al'fredom SHnitke [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow, Delovaya Liga Publ., 1994. 304 p. (In Russ.)
8. McKee, R. Istoriya na million dollarov: Master-klass dlya scenaristov, pisatelej i ne tol'ko [The Million Dollar Story: A master class for screenwriters, writers and more]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2017. 456 p. (In Russ.)
9. Merlo-Ponti, M. Kino i novaya psihologiya [Cinema and the new psychology] (transl. by M.B. YAmпол'sky). Kinovedcheskie zapiski, no.16, 1992, pp. 13–23. (In Russ.)
10. Смагина, С.А. «Peremen trebuyut nashi serdca». Obraz rok-muzykanta v pozdnesovetskom kinematografe ["Our hearts demand change". The image of a rock musician in Late Soviet cinema]. Hudozhestvennaya kul'tura, no. 1, 2024, pp. 512–533. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-512-533>. (In Russ.)
11. Смагина, С.А. «Пламени нет, остalsya dym»: obraz rok-muzykanta v sovremennom rossiskom kinematografe ["There is no flame, there is smoke": the image of a rock musician in modern Russian cinema], vol. 16. Vestnik VGIK, no. 2 (60), 2024, pp. 80–94. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-60-2-80-94>. (In Russ.)
12. Sobchak, V. What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh // Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, Los Angeles (CA): University of California Press, 2004. 341 p.

Статья поступила в редакцию 08.08.2024; одобрена после рецензирования 22.09.2024; принята к публикации 29.09.2024.

The article was submitted 08.08.2024; approved after reviewing 22.09.2024; accepted for publication 29.09.2024.

