



Образ музыканта в кинофильме: типологический анализ



Ю.В. Михеева¹

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0000-0003-0788-3742

julmikheeva@gmail.com

АННОТАЦИЯ

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 («чтецы-трансляторы», «читатели-диалогисты», «психосоматики», «диктаторы», «примадонны»); интуитивно-духовный («медиумы»).

ключевые слова

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

для цитирования

Михеева Ю.В. Образ музыканта в кинофильме: типологический анализ. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 102–119.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-102-119>

¹ **Юлия Всеволодовна Михеева**

доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры ВГИКа.

AuthorID: 386110

© Ю.В. Михеева, 2025

The Image of a Musician in a Film: Typological Analysis

Julia V. Mikheeva¹

S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0000-0003-0788-3742

julmikheeva@gmail.com

ABSTRACT

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”).

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

for citation

Mikheeva J.V. The image of a musician in a film: typological analysis. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 102–119.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-102-119>

¹ **Julia V. Mikheeva**

Dr. Sci. (in Art History), Professor, Sound Design Department (VGIK). AuthorID: 386110

(окончание)¹

«ДИКТАТОРЫ»

В отдельный подтип музыканта-исполнителя как читателя композиторского текста достойны быть отнесенными, в силу слишком заметного явления на экране — дирижеры, воплощенные, в большинстве случаев, как сложные личности с характером диктатора. Своеобразие этого подтипа проистекает из самой сути дирижирования как не только интерпретации дирижером музыкальной партитуры, но и подчинения им своей воле большого количества музыкантов (оркестрантов и/или хористов). Несомненно, образ дирижера-диктатора в кино провоцирует на его восприятие как иносказания, отражения определенного психотипа, проявляющегося в самых разных областях творческой и социально-политической деятельности (ярко-гротескный пример такой «проекции» явлен в образе дирижера-«фюрера» в фильме Федерико Феллини «Репетиция оркестра»). И такое восприятие дирижера имеет вполне убедительное обоснование, в чем можно убедиться, прочитав раздел «Дирижер и оркестр. Социально-психологические аспекты» из работы авторитетного музыковеда, социолога и философа Теодора Адорно из его работы «Введение в социологию музыки», где дирижер определяется как «*imago* власти», образующий вместе с оркестром «некий микрокосм, в котором отражаются напряженные отношения внутри общества» [2, с. 95].

1 Начало статьи см.: 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>

Конечно, в идеале объединение усилий разных индивидуальностей ради исполнения произведения как воплощения глубокого замысла его создателя должно происходить со-творчески, под умным и уважительным руководством харизматичного и талантливое лидера (дирижера-«отца»). Но в репетиционном процессе случаются и напряженные эпизоды, когда дирижер прибегает к «насильственным» методам для достижения необходимого ему результата. «Диктаторские» проявления дирижера нередко становятся основой создания типизированного образа киногероя, — такой подход в режиссерской концепции можно даже назвать клишированным, а от клише недалеко и до иронии, пародии и сарказма (можно вспомнить, как героиня Марлен Дитрих, певица Шарлотта Инвуд в триллере Альфреда Хичкока 1950 года «Страх сцены», в ответ на предположение о скрывающемся в театре убийце бросает реплику: «В этом театре только один убийца — дирижер!»). В этом отношении весьма показательны такие фильмы, как «Дирижер» (реж. П. Лунгин, 2012); «Одержимость» (реж. Д. Шазелл, 2014); «Тар» (реж. Тодд Филд, 2022).

А в фильме «Дирижер» (1979) Анджее Вайды зритель может наблюдать как раз противопоставление дирижера-«диктатора» в лице молодого и амбициозного Адама (Анджей Северин) — и дирижера-«отца» в образе пожилого мудрого Джона Ласоцки в исполнении Джона Гилгуда. Характерно, что фильм назван именно «Дирижер», а не «Дирижеры», поскольку режиссерская симпатия однозначно на стороне Джона Ласоцки, воплощающего не только идеал взаимоотношений дирижера с оркестрантами, но идеал отношения с музыкой. В финале карти-



Рис. 1. Кадр из фильма «Репетиция оркестра» (реж. Ф. Феллини, 1978)

ны к пониманию сути миссии дирижера и *преображению* через осознание смысла *духовного общения с музыкой* приходит и Адам, но происходит это уже после смерти старого дирижера-эмигранта, вернувшегося из Америки в Польшу, видимо подсознательно желая окончить свой земной путь на любимой и давно покинутой родине.

Таким образом, если подходить к образу дирижера без клишированных предустановок, то надо вернуться к базисному

тезису о многомерности (или, в крайнем случае, неоднозначности) образа героя, которая должна раскрыться в процессе драматургического развития истории. В ряд показательных примеров воплощения этого принципа вполне можно включить фильм Павла Лунгина «Дирижер». Картина, вдохновленная музыкой оратории митрополита (в то время епископа) Илариона Алфеева «Страсти по Матфею», интересна в контексте рассматриваемой темы не столько своими художественны-



Рис. 2. Кадр из фильма «Одержимость» (реж. Д. Шазелл, 2014)



Рис. 3. Кадр из фильма «Дирижер» (реж. П. Лунгин, 2012)

ми (и еще менее музыкальными) достоинствами, сколько тем, что в ней режиссер отстоял свое видение образа музыканта и вообще фильма, в котором музыка стала элементом *драматургического* развития экранной истории, в то время как композитор мыслил видеоряд как иллюстрацию музыки и текста своей оратории.

Режиссер вводит в фильм музыку, точнее выстраивает его драматургию на музыкальном материале как звуковом образе духовного мира, который незри-

мо сопровождает главного героя в его сложных жизненных обстоятельствах и душевных терзаниях. Как вспоминал режиссер, найденное звукозрительное решение далось ему непросто: «Как вбить в полтора часа фильма два часа непрерывно идущей музыки, если мы хотели, чтобы фильм был все-таки реалистичным, чтобы люди ходили, говорили, предавали, обманывали и снова прощали друг друга? Тогда возникла эта идея, довольно смелая, что эта музыка вообще все время



Рис. 4. Кадр из фильма «Гар» (режиссер Т. Филд, 2022)

живет в действии, то выплывая на поверхность, когда есть реальное исполнение ее, то снова уходя внутрь ощущения главного героя. Это понятно, он дирижер, эта музыка в нем живет. Мне кажется, что эффект получился необыкновенно сильный, потому что музыка давала этой простой истории какую-то удивительную эмоциональную глубину и силу» [5].

По сюжету, дирижер Вячеслав Петров (актер Владас Багдонас), человек с непроницаемым лицом и окаменевшей душой, направляется с руководимыми им хором и оркестром для исполнения названной оратории в Иерусалим. По стечению обстоятельств именно в это время там находится еще не погребенное тело его 26-летнего сына Саши, бедного художника, ушедшего из родительского дома в 16 лет, скитавшегося по миру и в конце концов покончившего с собой в Святом городе (у израильских друзей Саши нет денег на его похороны). Отец много лет не общался с сыном, не приняв его образ жизни, и теперь он должен встретиться с ним уже мертвым, когда нельзя ничего изменить, поздно каяться (просит прощения перед своим отцом, наоборот, сам Саша в своем письме, попавшем в руки дирижера уже после смерти сына: «Папа, прости меня, что я умер. Я больше так не буду»). На экране проходят несколько дней, полностью перевернувшие представление дирижера о себе и своей жизни, *преобразившие* его, но на самом деле — проявившие его глубинные душевные качества, его *многомерность*, и это достигается во многом благодаря практически постоянному звучанию музыки оратории как в кадре, так и за кадром.

Необходимо обратить внимание на то, что в фильме Лунгина, в наиболее драматически и психологически напря-

женных эпизодах, звучит не просто духовная, но хоровая музыка как символ соборности, не только божественного, но и человеческого со-участия и со-действия в судьбе героя, в его страданиях на пути к покаянию и духовному перерождению. Особенно впечатляюще эпизоды оратории звучат в кульминационных сценах, где происходят важнейшие изменения в душе главного героя (приход в комнату, где он видит тело умершего сына, эпизод на кладбище с трагическим покаянием и *раскаанием* на его могиле). И недаром это перерождение происходит, прежде всего, через видение самого себя со стороны: герой видит изображение *себя мертвого* (отсылка к картине Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос в гробу») на картине собственного уже *умершего* сына. Но самое главное то, что после видения себя как *другого*, происходит и обратный процесс: герой начинает видеть *другого как себя, чужого* — как *ближнего*.

Не менее драматичный поворот в самосознании героя-музыканта происходит в фильме «Тар» (режиссер Тодд Филд, 2022). Главная героиня — женщина-дирижер Берлинского филармонического оркестра и композитор Лидия Тар (Кейт Бланшетт) — талантливый, но при этом очень сложный человек, который идет к успеху и славе, круша судьбы окружающих ее, в том числе близких людей, но в итоге разрушая и теряя саму себя как личность. Однако уже в самом начале фильма, на фоне большого черного экрана и довольно мелких вступительных титров, слышен низкий тембр голоса Лидии (зритель еще не знаком с героиней, и этот голос можно принять за мужской), уговаривающей кого-то спеть, не обращая внимания на стоящий рядом ми-

крофон. Затем на протяжении нескольких минут экранного времени (по-прежнему без изображения) звучит необычный по тембру, негромкий высокий женский голос, выводящий мелодию на каком-то странном языке, на фоне птичьего щебета и звуков природы. Впоследствии становится ясным, что таким аудиальным флешбэком представлен эпизод из жизни главной героини, проводшей пять лет среди племени в Латинской Америке с целью сбора уникального музыкально-этнического материала Амазонии, — местная женщина пела на языке перуанской народности шипибо-конибо. Проникновенному женскому соло в начале «Тара» далее противопоставляется мощное полнозвучие симфонической музыки в основной части фильма, в частности «похоронной» (что символично) первой части Пятой симфонии Густава Малера. Так режиссер сразу, с первых секунд фильма с помощью необычного тембра певческого голоса и «нездешней» манеры пения приоткрывает сокровенный мир героини-музыканта, когда-то смиренно

пытавшейся постичь, проникнуть в глубинную суть прамузыки человечества, а в итоге побежденной своим тщеславием и эгоцентризмом «музыкального диктатора». Но именно после своего «падения» Лидия перерождается и начинает жизнь с чистого листа, с добровольной «эпимыи» — музыкального «служения» в очень далекой стране.

«ПРИМАДОННЫ»

Во многом сходными с дирижером внешними «тираническими» характеристиками обладает еще один подтип музыканта-исполнителя — «примадонна». Главное отличие этого психотипа состоит в большей концентрации внешне выразительных приемов «оперной театральности», экзальтированности и эпатажности в создаваемом образе, призванных привлечь всеобщее внимание к «королеве на сцене» и восхищение ею. Впрочем, понятие «примадонна» в своей сути не имеет гендерной (феминной) определенности и может быть экстраполировано, во вся-



Рис. 5. Кадр из фильма «И корабль плывет» (реж. Ф. Феллини, 1983)

ком случае в ряде признаков, и на образы музыкантов-мужчин (например, Рихарда Вагнера в исторической драме Лукино Висконти «Людвиг»; Элтона Джона в байопике-мюзикле «Рокетмен»). Также надо признать, что «примадонны» встречаются не только на оперной сцене, но продемонстрировать этот подтип героя-музыканта наиболее наглядно можно именно благодаря «оперным» киногероиням (и киногероям).

Пожалуй, наибольшее количество «примадонн» в одном кинопространстве сконцентрировано в фильме Федерико Феллини «И корабль плывет» (1983).

По сюжету группа почитателей таланта скончавшейся оперной дивы Эдмеи Тетуа (среди которых, помимо певцов, присутствуют дирижеры, музыкальные критики, журналист, а также австрийский герцог и его незрячая сестра-герцогиня в исполнении немецкой танцовщицы и хореографа Пины Бауш) поднимается под звуки увертюры к опере Джузеппе Верди «Сила судьбы» на борт корабля «Глория Н.» с одной печальной и торжественной миссией — провести церемонию прощания и развеять прах великой женщины над морем у берегов острова, где она родилась. Автор сценария Тонино Гуэрра был сподвигнут к написанию сценария сообщением в прессе о том, что прах оперной дивы, гречанки по рождению Марии Каллас (крещенной как Мария Анна София Кекилия Калогеропулу) был развеян над Эгейским морем; к образу Каллас отсылает и имя героини фильма, являющееся анаграммой одной из ее оперных партий — Медеи из оперы Луиджи Керубини (Edmea — Medea), в драматической роли Медеи, героини древнегреческого мифа и трагедии Еври-

пида, Каллас снялась и в одноименном фильме Пьера Паоло Пазолини.

В картине Феллини Эдмеа появляется визуально лишь в немых кадрах любительской кинохроники и посредством своего голоса, записанного на грампластинке (но это не голос Марии Каллас). Образ ушедшей в мир иной примадонны создается ее тенью, отблеском, воспоминанием в памяти ее друзей, коллег, поклонников и завистников. Примадонна умерла... да здравствует примадонна! Теперь место Эдмеи на оперном троне переходит к новой прима — сопрано Ильдебранде Куффари, отчаянно завидующей своей уже ушедшей сопернице и пытающейся разгадать секрет ее непревзойденного вокального мастерства. При всей сдержанности и «отдельности» образа Ильдебранды, создаваемого Барбарой Джеффорд (поет Мара Зампери), очевидно, что она — примадонна. И этот статус доказывают не только ее роскошные туалеты (меховые накидки, жемчужные ожерелья, экзотические перья...), но главное — стремление царствовать на сцене. Эпизод «соревнования» двух теноров и трех сопрано, выпевающих на грани своих физических возможностей все более высокие ноты перед глазами ошеломленных слушателей (истопников в машинном отделении лайнера) показывает со всей выразительностью феллиниевской иронии суть — нет, не оперного искусства, а оперного соперничества, этой музыкальной «ярмарки тщеславия».

Однако не все так просто с этими примадоннами, эгоцентричными и эксцентричными особами, замкнутыми, казалось бы, только на себе и на производимом впечатлении на публику. По сюжету во время плавания на борту корабля неожиданно обнаруживаются сербские

беженцы, пытавшиеся уплыть на маленьких лодках от австрийских войск и спасенные в открытом море по приказу капитана «Глории Н.». Бедные, оборванные, голодные женщины, дети, старики, юноши поначалу вызывают неприятие и даже страх у высокого общества, занимающего каюты первого класса. Однако представители разных слоев общества сближаются благодаря музыке: сербы устраивают прямо на палубе корабля потрясающий музыкально-танцевальный народный праздник, который увлекает и вовлекает высшее сословие в свою стихию. И когда позже возникает реальная угроза жизни этим несчастным (австрийцы на встреченном военном корабле-броненосце требуют выдачи беженцев), все «примадонны» забывают про свое эго и встают вместе, «единым фронтом» на палубе корабля, лицом к врагу: преисполненные негодования и внутреннего сопротивления, они исполняют хор *Va, rençiero* из третьего акта оперы Джузеппе Верди «Набукко». Стоит напомнить, что мелодию этой знаменитой «хоровой драмы», текст которой отсылает к библейскому 136 псалму «На реках Вавилонских», по сюжету оперы поют пленные иудеи, ожидающие казни вавилонянами, а сам хор стал в эпоху Рисорджименто (борьбы итальянского народа против гнета Австрийской империи в середине XIX века) неофициальным гимном Италии. Таким образом, при том, что в фильме «И корабль плывет» нет фактически одного главного героя (примадонны), который мог бы раскрыться в многомерности своего образа, режиссер находит возможность для показа на экране неоднозначности этого типа музыканта благодаря драматургии всей киноистории.

Интересно отметить, что имя Марии Каллас не единожды возникает в кинематографе как *идеал* оперной дивы, явленный в неповторимом голосе, как некий недостижимый образец, в том числе для других «примадонн». Так, со звучания голоса Марии Каллас начинается сюжетное развитие фильма Кирилла Серебренникова «Юрьев день» (2008), где также воплощается образ примадонны. Героиня фильма — оперная певица, звезда международного масштаба с говорящим именем Любовь (Ксения Раппопорт) — талантливая, красивая и состоятельная женщина — приезжает вместе с сыном-подростком Андреем на свою малую родину с «ностальгическими целями». В машине, которую ведет героиня, звучит ария Леоноры Расе, *расе, расе, mio Dio!* в исполнении Марии Каллас из оперы Джузеппе Верди *La Forza del Destino* («Сила судьбы» — название, заметим, для этого фильма тоже весьма символично, если вспомнить начало картины «И корабль плывет», где звучит увертюра к этой же опере). Сын просит мать выключить эту музыку и «поставить что-нибудь нормальное».

Вскоре Андрей пропадает без вести во время экскурсии по местному Кремлю, и безутешная мать остается в этом Богом забытом местечке, чтобы искать сына и ждать его возвращения. Однажды оперная дива, выйдя во двор из избы в накинутах на голову, как *монашеское одеяние*, одеяле, взглянув на небо, вдруг теряет свой драгоценный божественный дар — голос — и падает ниц, в холодный снег, и ползет по нему с беззвучным криком отчаяния (нельзя не отметить в этом эпизоде нарочитую театрализованность режиссуры и актерской игры). С этого момента постепенно начинается перерождение личности героини: звезда

спускается в земной ад (палата эков-туберкулезников) и начинает свое «служение» в качестве добровольной поломойки, санитарки и сестры милосердия. Смысловой кульминацией умаления героиней своего эго примадонны становится сцена спасения Любовью истекающего кровью ээка, порезанного сокамерниками: в кадре воссоздается «Пьета» наших дней — окровавленный уголовник, лежащий головой на коленях «матери» (несколько раз «сын» произносит слово «мама»).

Но постепенно в картине происходит и «восхождение» героини. Этот процесс достигает психологической кульминации, когда героиня, случайно забредшая в поисках сына в опустевший во время зимних каникул школьный двор, вдруг слышит знакомые ей звуки. Из старенького телевизора, стоящего в комнате школьной сторожихи, сквозь помехи доносится песнопение «Благослови, душе моя, Господа» из «Всенощного Бдения» С.В. Рахманинова, а солирует на экране... сама героиня — бывшая певица Любовь Павловна. Потрясенная этим явлением самой себя из прошлого, Люба замирает на месте, как пораженная громом небесным (во дворе школы в это время горит, как «неопалимая купина», выкинутая в мусорный контейнер рождественская ель). Подчеркнем, что этот драматургически центральный момент в развитии образа героини, ее *преображение*, сопровождается не светской оперной арией, а духовной хоровой музыкой.

Режиссер в течение всего действия постепенно высветляет и утверждает мысль: Бог не в абстрактном иномирье, и не в показном благочестии (*театрализованном представлении*), но в искреннем отношении человека к другому как ближнему, через которое творится

и собственная судьба. В финале картины бывшая примадонна, а теперь просто Люба скромно войдет в храм и присоединится к нескольким женщинам, поющим нестройными голосами «Херувимскую», и будет покорно и молча внимать указаниям строгого регента (в обычной жизни — продавщицы мороженого): «Новенькая, ты слышишь, что ты поешь? Ушами слушай и душой. Слух-то у тебя есть музыкальный?» В последнем беззвучном кадре мы видим, что Люба действительно поет теперь душой...

Возвращаясь же к *идеальному* образу примадонны в лице Марии Каллас, нельзя не упомянуть фильм, всецело ей посвященный — «Каллас навсегда» (2002), последний фильм Франко Дзеффирелли, мастера *большого оперного стиля* в режиссуре.

Каллас в исполнении Фанни Ардан предстает на экране в последние месяцы своей земной жизни — парижской затворницей, живущей в роскошных апартаментах лишь воспоминаниями о своих лучших моментах на оперной сцене. Ее друг и продюсер Ларри Келли (Джереми Айронс) уговаривает ее вернуться на сцену... через кинематограф — сняться в главной роли в экранизации оперы Жоржа Бизе «Кармен», — партии, которую Каллас не довелось исполнить в театре, но удалось записать на грампластинку в период расцвета ее вокального мастерства. И вот пятидесятитрехлетняя, но все еще прекрасная Каллас возвращается к своим поклонникам через киноэкран, блестяще исполнив (после изнурительных для всей съемочной группы репетиций) роль Кармен под фонограмму с собственным голосом. Продюсер, режиссер, актеры — все довольны результатом огромной



Рис. 6. Кадр из фильма «Каллас навсегда» (реж. Ф. Дзеффирелли, 2002)

проделанной работы, и уже планируется новый проект — съемки «Тоски» Пуччини, но в один день... примадонна «выходит» из своего театрализованного образа и открывается в своем подлинном величии. Мария понимает, что не может, не должна участвовать в «киноподделке» под саму себя. И уже снятую «Кармен» просит не выпускать в кинопрокат. Потому что наконец осознает и обретает мужество признаться, прежде всего самой себе: петь под свою же фонограмму — значит участвовать в обмане, унижающем искусство оперы и искусство самой примадонны. Пусть ее великолепный голос остался в прошлом, но сама Каллас останется великой навсегда.

«МЕДИУМЫ»

В последние десятилетия заметным явлением стали кинопроизведения, в которых отразилось представление о музыкальном творчестве не только как деятельности сознания субъекта-творца, но как соприкосновении человека с трансцендентальным началом, которое композитор может

услышать своим внутренним, *духовным* слухом и стать своего рода проводником, медиумом музыки, *дарованной* свыше. Об этом трудно выразимом в рациональной терминологии процессе говорил Альфред Шнитке: «... все, что я делаю, — это попытки приблизиться к тому, что не я делаю, что уже есть и я должен только зафиксировать. Но я должен работать, я должен ясно услышать то, что есть вне меня. Это значит, что сколько на Земле сейчас людей, столько и миров. Для меня есть мне не видимая, но бесспорно существующая другая реальность» [7, с. 58–59]. В этом смысле в целом ряде фильмов находит воплощение понимание музыки как особого трансцендентального пространства, которое человек не создает, но к которому может «подключиться», приобщиться, войти в него — однако это «вхождение» дается не просто так, а в результате постоянной духовной и нравственной (не говоря о профессиональной) работы, душевных усилий с его стороны.

Подобная роль музыки как голоса трансценденции воплощена, например, в фильме Кшиштофа Занусси «Прикос-

новение руки» (1992). Развитие сюжета начинается с кадров, где семь нот некой мелодии являются во сне молодому музыковеду Стефану (Лотер Блюто). Юноша понимает, что эту музыку может и должен написать только один человек — знаменитый в прошлом композитор Генрих Кэшди (Макс фон Сюдов), который вот уже сорок лет, в знак протеста против современной музыки (которая, по его словам, лишь «загрязнение тишины») и после пережитой им трагедии холокоста, ничего не сочиняет, живя «лесным отшельником». Музыкальный лейтмотив, постоянно сновившийся, как наваждение, Стефану, оказывается первыми нотами еврейской мелодии², которую когда-то хотел использовать Кэшди в своем произведении, но так и не смог «развить». Под воздействием Стефана (с которым вздорный старик сблизился далеко не сразу) композитор все-таки возвращается к написанию музыки, обретая будто второе дыхание в прямом и переносном смысле (Стефан, которого Кэшди называет то ангелом, то Мефистофелем, избавляет его от приступов астмы, как и от других недугов, методом «прикосновения рук»).

По сюжету фильма Кшиштофа Кесьлевского «Три цвета: синий» (1993) главная героиня Жюли (Жюльет Бинош) теряет в автомобильной аварии маленькую дочь и мужа — талантливого композитора, писавшего на тот момент большую ораторию по заказу Совета Европы, предназначенную для мировой премьеры. В сознании молодой женщины, с трудом физически и психически восстановли-

вающейся после перенесенной трагедии, отдельными звуками, как бы болезненными «сполохами» (сопровождаясь синими «вспышками» на экране) возникают звуки недописанного мужем произведения. Эта музыка постепенно теряет признаки индивидуальности ее создателя, становясь своего рода голосом трансценденции. Музыка буквально «вытаскивает» героиню из ее трагического отчуждения: в финале Жюли дописывает ораторию, но это случится лишь после того, как сама героиня проведет значительную внутреннюю душевную работу над переосмыслением своей жизни и своего отношения к окружающим людям.

Конечно, можно сказать, что приведенные сюжеты — примеры мистического воображения или религиозного миропонимания автора-режиссера. Но в современном кинематографе можно найти примеры воплощения типа *музыканта-медиума*, основанные на реальных биографиях — например, фильм Алена Корно «*Все утра мира*» (1991), посвященный жизни выдающегося исполнителя на виоле да гамба и композитора эпохи барокко Марена Маре (Жерар Депардьё, Гийом Депардьё — Маре в юности).

Однако на самом деле история жизни музыканта, рассказанная от имени главного героя, Марена Маре, не меньше, а скорее, больше концентрируется на личности его учителя, великого гамбиста и композитора Сент-Коломба, который после смерти молодой жены ведет затворнический образ жизни в хижине посреди леса, где часами напролет играет на своей виоле, отказывая в приглашении стать придворным музыкантом самому королю Франции.

Именованное такого типа музыкантов «медиумами» обосновывается не только

2 Мелодия композитора Войцеха Килляра, звучащая как лейтмотив в фильме — из его сочинения *Exodus* — «Исход», что позволяет провести смысловую параллель между 40 годами хождения по пустыне Моисея с евреями на пути к земле обетованной и с 40 годами молчания композитора Кэшди в поисках своей музыки.



Рис. 7. Кадр из фильма «Все утра мира» (реж. А. Корно, 1991)

тем, что музыка, которую они *материализуют в звуке* (иногда импровизационно, *здесь и сейчас*, при этом часто не имея профессионального музыкального образования) и в которой *существуют*, является для слушателей необычным эстетическим опытом — как правило, она не похожа на все то, что зритель слышал в своей жизни, и потому открывается как некая тайна, *энigma*. Надо особо подчеркнуть, что в этом отношении документальный кинематограф обладает уникальными возможностями запечатления (или воспроизведения благодаря архивным материалам) творческой личности при жизни, а если режиссер достаточно талантлив, и передачи особенностей внутреннего мира музыканта, его художественного языка с помощью приемов, доступных лишь кинематографу (крупный план, внутрикадровая композиция, монтажный ритм, компьютерная графика, анимация и пр.).

Внутренний мир героев таких картин тоже приоткрывается, но все же остается тайной: часто эти люди ведут замкнутый или маргинальный образ жизни

(притом не делая из этого какого-то художественного жеста), что способствует распространению о них слухов, легенд и мифов; порой они застенчивы и немногословны, носят черные очки, надвинутые на пол-лица шляпы или закрывающие глаза длинные волосы — не потому, что «играют в звезды», а из-за того, что испытывают «трудности перехода» во внешний мир, точнее, выхода из своего внутреннего мира при вступлении в непосредственный контакт с другими людьми. Так, рок-музыкант Ник Кейв в документально-постановочном фильме о самом себе «20 000 дней на Земле», признается в закадровом комментарии: «Когда я выбираюсь из этого мира (т. е. своего творческого пространства. — Ю.М.), я всегда чувствую себя пораженным так называемым реальным миром».

Замечательными примерами запечатления на экране музыкантов, по отношению к личности, образу жизни и творчеству которых определяющим становится слово «тайна» (оно, кстати, довольно часто звучит с экрана), можно назвать такие фильмы, как: «Джезуальдо. Смерть

на пять голосов» (реж. Вернер Херцог, Германия, 1995 — реконструкция биографии итальянского композитора эпохи барокко Карло Джезуальдо ди Веноза с элементами авторской фантазии); «Клуб Буэна Виста» (Buena Vista Social Club, реж. Вим Вендерс, Германия, США, Великобритания, Франция, Куба, 1999 — о кубинских музыкантах); «Скотт Уокер. Человек ХХХ столетия» (реж. Стивен Киджак, Великобритания, 2006 — об американско-британском поп-певце, поэте и композиторе Скотте Уокере); «В поисках Сахарного человека» (реж. Малик Бенджеллуль, Швеция, Великобритания, Финляндия, 2012 — об этно-рок-певце Родригесе), «20 000 дней на Земле» (реж. Джейн Поллард, Ян Форсис, Великобритания, 2014 — об австралийском рок-певце Нике Кейве); «Последний вальс» (реж. Юлия Бобкова, Россия, 2017 — о композиторе Олеге Каравайчуке). К этому ряду можно добавить мини-сериал Питера Гринуэя «Четыре американских композитора» (1983, о Джоне Кейдже, Роберте Эшли, Филипе Гласе и Мередит Монк), а также похожий на него по замыслу фильм «После Баха» (2010) режиссера Олеси Буряченко, героями которого стали четыре российских композитора-минималиста — Владимир Мартынов, Антон Батагов, Сергей Загний и Павел Карманов. Все вышеупомянутые фильмы — документальные, что только добавляет достоверности авторскому исследованию «тайны» или «сокровенного знания», явленного в большей или меньшей степени в творчестве и личности музыканта.

Отличительная особенность этих картин, при всех стилистических различиях режиссерского почерка, состоит в том, что из диегезиса, как правило, элимини-

руются подробности интимной жизни героя (т. е. элементы мелодрамы), а бытовые детали даются в минимальном объеме, если они нужны в качестве очень значимой детали. Например, в случае с Родригесом, героем фильма «В поисках Сахарного человека», мы видим талантливого музыканта, кумира сотен тысяч поклонников, всю жизнь трудившегося простым чернорабочим на стройке в Детройте, при этом творчески подходя даже к такой физически тяжелой и грязной работе. И эта деталь существенно дополняет образ музыканта-медиама, парадоксальной личности с закрытым внутренним миром, обладающей, кроме врожденного музыкального таланта, каким-то тайным знанием, которое так привлекает и вдохновляет его слушателей. В таких картинах больше всего уделяется внимание крупным и сверхкрупным планам (лицу, глазам) героя, его речи (в которой часто важнее интонация и паузы, нежели содержание) и, собственно, музыке, которая становится не просто искусством, но философией звука, что означает по большому счету философию жизни как пространства творчества и духовной свободы.

Игровой кинематограф проявляет не меньший интерес к музыкантам-медиамам, некоторые из которых стали легендами, «иконами» и вызывают живой интерес зрительской аудитории. Стремление создать экранную версию жизни таких «музыкальных идиолов» порой настолько велико, что режиссеров не останавливают даже довольно существенные преграды, иногда возникающие на этом пути. Некоторые создатели картин-байопиков, не получившие разрешения самих музыкантов или их наследников на использование музыки или в це-



Рис. 8. Кадр из фильма «Меня там нет» (реж. Т. Хейнс, 2007)

лом одобрения экранизации биографии предполагаемого героя фильма, все равно идут на риск и снимают картину вообще без включения композиций героя-музыканта, делая их кавер-версии (чаще всего с другим вокалом) или вообще приглашая в проект стороннего композитора. Так произошло, например, с картиной режиссера Гэбриэла Рэнджа «Дэвид Боуи. Человек со звезды» (Stardust, 2020). Не получив согласия наследников на использование музыки Боуи в фильме, равно как и общего одобрения идеи фильма, режиссер и сценарист рискнули, сняли фильм с музыкальным оформлением другого композитора (Энн Никитин) и... проиграли: зрители были разочарованы (далеко не только отсутствием любимых композиций), рейтинг картины оказался довольно низким.

Действительно, создание образа Дэвида Боуи, «человека со множеством лиц», таинственной личности и уникального исполнителя, требовала конгениальной режиссерской концепции. В этом отношении более удачным решением можно назвать подход, выбранный режиссером Тоддом Хейнсом в картине «по мотивам музыки и жизни» Боба Дилана — «Меня там нет» (I'm not there, 2007).

Нужно сказать, что Тодд Хейнс ранее тоже обращался к образу Дэвида Боуи как прототипу главного героя Брайана Слейда в фильме «Бархатная золотая жила» (1998), и тоже получил запрет музыканта, назвавшего этот фильм об истории глэм-рока «пасквилем», на использование его композиций (картина снималась еще при его жизни). Боб Дилан — не менее значимая и не менее легендарная фигура для американской культуры, чем Дэвид Боуи — для британской. Причем влияние Дилана было оценено не только в музыкальной среде: среди его многочисленных наград значатся Пулитцеровская премия и Нобелевская премия по литературе (2016). И это личность не менее «многоликая» — достаточно сказать, что у музыканта на протяжении его творческой карьеры фолк-, рок-, поп-, блюз-... исполнителя было более десяти псевдонимов (включая Сергей Петров), да и собственно Боб Дилан — псевдоним Роберта Аллена Циммермана. Возможно, исходя в том числе из этого факта, Тодд Хейнс в своей режиссерской интерпретации жизни и творчества Дилана на экране применил нестандартный прием: роль главного героя в разные периоды его жизни исполняют шесть актеров, включая

чернокожего мальчика и женщину (Кейт Бланшетт). Все имена этого «героя с шестью лицами» узнаваемы, но не идентичны псевдонимам Дилана — очевидно, что целью режиссера была не прямая иллюстрация творческой биографии музыканта, а передача духа и природы его музыки, воссоздание атмосферы времени, на которое пришелся расцвет его творчества, причем каждое из этих десятилетий (1950-е, 1960-е, 1970-е) представлено в художественно достоверном аудиовизуальном решении и социокультурном контексте (в том числе благодаря включениям кадров кинохроники). В отношении героя картины применимо не только слово «тайна» (чему способствует внешний облик худощавого сутулого мужчины в черных очках, его уклонение от прямых вопросов, странные высказывания и недоговоренности, смена музыкальных стилей и направлений, уход в религию и т. д.), но и понятие *внезаходимость* (о чем говорит даже название фильма — «Меня там нет»). Визуальным и смысловым лейт-образом всей картины становится дорога, точнее железнодорожные пути и случайные поезда (в вагоны которых герой впрыгивает на ходу), уносящие его в неведомые дали, открывающие для него новые творческие возможности, новые поэтические образы и мелодии. «Он знал, как показать невидимое. Его песни — настоящие видения, видения о реальном настоящем», — говорят о музыканте его друзья и поклонники на экране. Сам же герой, на один из многочисленных и весьма настойчиво задаваемых вопросов о его гражданской позиции, однажды вдруг откровенно ответил: «Песня — это не просто призыв к действию. И не повод потанцевать. В песне выражается личный взгляд человека на мир. Это

все равно что сжигать себя. Это практически одно и то же».

В 2025 году на премию «Оскар» был выдвинут еще один фильм о Бобе Дилане — такова уж притягательная сила этой личности! Музыкальный байопик американского режиссера Джеймса Мэнголда «Боб Дилан: никому не известный» (2024) был представлен сразу в восьми главных оскаровских номинациях, в том числе: «лучший фильм», «лучшая мужская роль», «лучший режиссер», «лучший звук» и др. Но не получил в результате ни одной награды. В той же роли номинанта фильм остался и на «Золотом глобусе», и на вручении премий Британской академии BAFTA. И лишь Гильдия киноактеров оценила вклад исполнителя главной роли Боба Дилана — популярного актера Тимоти Шаламе. Да и в прокате фильм был не особо востребован зрителями. Почему же так произошло? Почему аура культовой личности музыканта не слишком повлияла на успех фильма? И здесь мы опять возвращаемся к сути: кинопроизведение — это особый художественный мир, и если режиссеру не удалось увлечь зрителя драматургией истории, характером героя и оригинальным киноязыком, то два часа звучания с экран американской фолк-музыки не вызовут сильный зрительский отклик.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ образов музыкантов в достаточно репрезентативном ряде игровых и неигровых фильмов дает основание для предложения варианта типологии, которая может способствовать не только лучшему пониманию образа киногероя-музыканта, но и через него определенного типа личности. Основанием

для типологизации послужил характер взаимоотношения героя с музыкой и посредством музыки — с социумом: творческо-новаторский («креаторы»); исполнительский («тецы-трансляторы», «читатели-диалогисты», «психосоматики», «диктаторы», «примадонны»); интуитивно-духовный («медиумы»). Безусловно, предложенные определения типа 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. Зачастую в характере героя-музыканта могут сочетаться приметы разных типов (подтипов) предлагаемой типологии — например, креатора, диктатора и медиума (Генрих Кэшди из «Прикосновения руки»); диалогиста и примадонны (Шарлотта из «Осенней сонаты»). Тем не менее определяющие признаки

того или иного типа героя-музыканта могут быть положены в основу или заданы в качестве отправной точки при создании характера героя для дальнейшей сценарной разработки его образа и общей художественной концепции фильма.

Важнейший момент в раскрытии объемности (многомерности) образа героя — смысл центрального драматургического события, приводящего к выявлению иных (по отношению к стержневому типологическому признаку) ипостасей внутреннего мира героя — будь то момент *вдруг-видения* Другого («Осенняя соната», «Юрьев день», «Три цвета: синий»); осознание неправды своего жизненного выбора («Дирижер», «Каллас навсегда»); *прорыв к свободе* («Блеск»); *протест* против зла и насилия («Пианист», «И корабль плывет») и т. д. Найти этот ключевой драматургический момент — задача сценариста и режиссера, но именно музыка может дать множество направляющих в этом творческом поиске.

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-pokayanii-beseda-mitropolita-ilariona-i-pavla-lungina/> (дата обращения: 30.04.2024).
6. Журкова Д. Музицирующие 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.

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.
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", režisser 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", režisser 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. *СHеловек — общество — культура в авторском кинематографе 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. YАmpol'sky). *Kinovedcheskie zapiski*, no. 16, 1992, pp. 13–23. (In Russ.)
10. Smagina, S.A. "Peremen trebuyut nashi serdca". *Obraz rok-muzykanta v pozdnesovetskom kинематографе* ["Our hearts demand change". The image of a rock musician in Late Soviet cinema]. *Hudozhestvennaya kul'tura*, no. 1, 2024, pp. 512–533. (In Russ.)
11. Smagina, S.A. "Plameni net, ostalsya dym": obraz rok-muzykanta v sovremennom rossijskom kинематографе ["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. (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 / The article was submitted **08.08.2024**
 Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **22.08.2024**
 Принята к публикации / Accepted for publication **29.08.2024**