

УДК 78

ББК 85.374.3

**Кононенко Наталия Геннадьевна**

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0003-2060-2917

ResearcherID: AAS-7697-2021

tintinnio@yandex.ru

**Ключевые слова:** И. Бергман, В.А. Моцарт, миф, рецепция, агон, интермедальность, аполлоническое, дионисийское, визуальная стратегия



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-608-629

**Для цит.:** Кононенко Н.Г. Бергман и Моцарт: Интерлюдии *Lanterna magica* // Художественная культура. 2025. № 4. С. 608-629.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-608-629>

**For cit.:** Kononenko N.G. Bergman and Mozart: Interludes of *Lanterna Magica*. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 608-629.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-608-629> (In Russian)

Кононенко Наталия Геннадьевна

# Бергман и Моцарт: Интерлюдии *Lanterna magica*

**Kononenko Nataliya G.**

PhD (in Art History), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0003-2060-2917

ResearcherID: AAS-7697-2021

tintinnio@yandex.ru

**Keywords:** I. Bergman, W.A. Mozart, myth, reception, agon, intermediality, Apollonian, Dionysian, visual strategy

**Kononenko Nataliya G.**Bergman and Mozart: Interludes of *Lanterna Magica*

**Аннотация.** Исключительная важность моцартовского начала в фильмах И. Бергмана обуславливается структурой художественного мира режиссера. Для него характерно перманентное балансирование на границе классического и аклассического искусства. Моцартовская глубочайшая концентрированность при внешней простоте музыкальных форм действует аналогично компенсаторной функции мифа, способствуя нейтрализации в картинах режиссера экзистенциалистского состояния неуверенности в фундаментальных основах бытия. Амбивалентность, двойственность мира моцартовской музыки находит осуществление в специфической цветовой драматургии и монтажных конструкциях фильмов, трансформирующих музыкальные смыслы в соответствии с романтически окрашенным дионисийством. При этом музыкальная форма эпизодов, озвученных произведениями В.А. Моцарта, обнаруживает тенденцию к сглаживанию конфликтного начала, транспонированию динамических структур в «охранительные» статические. Посредством особой разновидности художественной игры, наследующей моцартовскому *Würfelspiel* и проявляющей себя в алеаторических монтажных структурах, жонглировании медийными средами и жанровыми дискурсами, реализует себя картина мира, зачастую не совпадающая с вербально декларируемой в фильмах философией. Моцартианство обретает в режиссерском мировидении весьма разветвленные и глубокие обертона, соединяющие удаленные друг от друга сферы детской игры и отчуждения. Глубинный сюжет этого художественного синтеза связывает в уникальных бергмановских пропорциях мифологемы агона и бесконечной повторяемости жизненного круга.

**Abstract.** The exceptional importance of the Mozartian component in the films of I. Bergman is determined by the structure of the director's artistic world. It is characterized by a constant balancing on the border between classical and aclassical art. W.A. Mozart's profound stylistic concentration, despite the external simplicity of musical forms, acts similarly to the compensatory function of myth, helping to neutralize the existentialist state of uncertainty about the fundamentals of existence in the director's films. Ambivalence and duality of Mozart's world are realized in specific color dramaturgy and montage structures of the films, transforming musical meanings in accordance with a romantically tinged Dionysianism. Meanwhile, the musical form of cinematic episodes in which Mozart's music is heard reveals a tendency to smooth out the conflicting principle and transposing dynamic structures into 'protective' static ones. Through a special form of artistic play, inheriting Mozart's *Würfelspiel* and manifesting itself in aleatoric montage structures, juggling media and genre discourses, a picture of the world is realized that often does not coincide with the philosophy verbally declared in films. In the director's worldview, Mozartianism acquires highly ramified and profound overtones, linking the distant realms of children's game and alienation. The underlying plot of this artistic synthesis in unique Bergmanian proportions connects the mythologemes of agon and the endless repetition of the circle of life.

## Введение

«Ни один другой вид искусства не воздействует в такой степени непосредственно на наши чувства, не проникает так глубоко в тайники души, скользая мимо нашего повседневного сознания, как кино», — говорит И. Бергман (1918–2007) в *Lanterna magica* (1987), тут же обращаясь к поиску глубинных прототипов кинематографического медиума: «Фильм — как сон, фильм — как музыка» [Бергман, 1989, с. 75]. Не случайно исследователи относят шведского режиссера к акустически ориентированным авторам, для которых звуковая атмосфера фильма является одним из ключевых эстетических компонентов художественной системы. К настоящему моменту популярным направлением стало изучение музыки разных эпох и стилей, наполняющей фильмы мастера, — атрибуция звучащих фрагментов, а также определение их роли в эстетической картине мира и повествовательной структуре кинокартин [Luko, 2015; Neumann, 2017]. В контексте такой музыкально ориентированной рецепции фильмов Бергмана весьма значимыми становятся исследования, адресованные интермедиальным свойствам творческого процесса режиссера, как известно, протекавшего параллельно в сферах кино, театра, телевидения и радио [Törnqvist, 2003; Ingmar Bergman, 2008]. Квинтэссенцией взаимодействия разных модусов художественного выражения у Бергмана закономерно признается их непосредственный синтез в акте экранизации оперы, а именно — телевизионная постановка «Волшебной флейты» В.А. Моцарта, осуществленная мастером в 1975 году.

Моцартовское начало становится отдельной сферой рефлексии о фильмах шведского режиссера благодаря биографическим предпосылкам, которые определяют и междисциплинарный контекст искусствоведческих штудий. Показательно, что интермедиальный тип творческого мышления оказывается свойственным Бергману уже в детские годы: посетив в возрасте двенадцати лет моцартовский зингшпиль в Королевском драматическом театре, будущий режиссер планирует поставить оперу на кукольной сцене<sup>(1)</sup>. Зрелое

художественное воплощение эта идея находит в картине «Час волка» (Vargtimmen, 1968), где важной частью истории об эфемерном мире художника Йохана Борга становится кукольная постановка моцартовского шедевра. Во время разработки замысла этой картины в 1962 году в сознании Бергмана возникает и иная жанровая ассоциация — с комедией дель арте<sup>(2)</sup>. Телевизионная версия «Волшебной флейты» с ее предвестием в «Часе волка» часто становится предметом исследовательских интерпретаций, концентрирующихся на специфике процесса жанрового «перевода» [Törnqvist, 1998; Калинина, 2008; Тараканова, 2022]. Однако проблематика эстетического взаимодействия двух художественных вселенных, принадлежащих разным эпохам и направлениям — бергмановской и моцартовской, — остается не освоенной. Мы постараемся восполнить этот пробел, наметив в нижеследующих рассуждениях основные векторы этого «созвучания».

## Аполлоническое vs. дионисийское

Исключительная важность моцартовского начала в фильмах Бергмана обуславливается подвижной структурой художественного мира мастера. Для нее характерно перманентное воспроизведение ситуации «поворота» от катастрофического «разрыва» с миром к поиску новой целостности. Как замечает Дж. Калин (J. Kalin), исследующий экзистенциалистскую составляющую творчества режиссера, для художника важен момент «оставленности», позволяющий непосредственно «столкнуться с ложью жизни» [Kalin, 2003, p. 197]. Сюжет встречи со смертью в данном контексте возвращает героя произведения к «реальности» — это часто сопровождается «обновленным пониманием и ощущением себя *живым*» [Kalin,

(1) Первые детские впечатления Бергмана от «Волшебной флейты» связаны с постановкой Королевского драматического театра в Стокгольме [Бергман, 1997, с. 97].

(2) По прочтении книги П.-Л. Дюшартра (Duchartre P.-L. *La Commedia dell'Arte et Ses Enfants*. Éditions d'art et industrie, 1955. 292 p.) режиссер пишет в «Рабочей тетради» о точках соприкосновения моцартовской «Волшебной флейты» с комедией дель арте [Бергман, 2019, с. 210].

2003, p. 200)<sup>(3)</sup>. Такой процесс в эстетическом измерении предстает постоянным балансированием на границе классического и аклассического искусства. Моцартовская «сложность», «бездонная глубина», «значительность и полнота»<sup>(4)</sup> [Чичерин, 1987, с. 31, 33, 68] при внешней простоте музыкальных форм дает возможность бергмановскому сознанию приобщиться к глубинному сюжету эстетической истории искусства.

Обратим внимание на особенности картины мира, присущей произведениям музыкантов-классиков. Классицистское представление о человеке как о микрокосмическом отражении Бога обуславливает качество соразмерности разных компонентов художественной системы. В отношении классического стиля исследователи отмечают тщательно выверенный баланс чувственно-непосредственного и рационально-логического. Архетип художественного самосознания — взаимодействие темных и светлых жизненных сил, Фатума и чувственной красоты — искусство классического стиля наследует у античных прототипов. Для Бергмана оказывается весьма актуальным «мифологический код» Моцарта, заключенный в образе Орфея и связанный со снятием противоречия между аполлоническим и дионисийским началами. В сознании режиссера, секуляризирующем фундаментальные категории протестантизма, находит отклик моцартовская трансформация барочной религиозной символики в систему аффектов, связанную с эллинистическими мифами. Австрийский гений становится для кинематографиста символом антагонистической природы жизни и искусства, что выражается в музыкально ориентированном словотворчестве. Не случайно название картины

- (3) Показательно, что размышления Бергмана рождаются вне определенных парадигм философствования, в рамках интуитивизма творчества. Как замечает Дж. Калин, «Бергман — интуитивный мыслитель, а не систематик: мыслитель, который даже в своем психологизме, кажется, всегда возвращается к фундаментальным категориям — даже если они секуляризированы, трансформированы или подвергнуты сопротивлению — к категориям лютеранского христианства, а не любого другого современного “изма”» [Kalin, 2003, p. 196]. В частности, исследователь отвергает расхожее мнение о созвучности бергмановских интенций с хайдеггеровским концептом чужого [Kalin, 2003, p. 198].
- (4) “Schwere und Fülle” (нем. — значительность и полнота) — характеристика моцартовского творчества, данная немецким теоретиком Х. Мерсманом (Mersmann H. Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen. Bd 1–4. Bd. 4: Mozart. Berlin, 1921–1925, s. 45) [цит. по: Чичерин, 1987, с. 68].

«Шепоты и крики» (*Viskningar och rop*, 1972), обозначающее пограничные полюса речевой модальности, имеет в качестве акустического прообраза моцартовский струнный квартет<sup>(5)</sup>.

Моцартовская амбивалентность, двойственность мира находит концентрированное выражение в постановке «Волшебной флейты» (*Trollflöjten*)<sup>(6)</sup>, реализуясь на визуальном уровне в противопоставлении *Света* — царства Зарастро и *Мрака* — мира Царицы ночи<sup>(7)</sup>. Так, уже Увертюра оперы представляет собой примечательный аудиовизуальный опус. Первые три аккорда оперы, по мнению исследователей, соотносятся с масонскими троекратными символическими ударами — воспроизводят ученический стук в ложу и означают, что двери в храм масонства не открываются сами собой, человек не может быть принят в храм мудрости без усилий с его стороны (традиционная триада гласит: «ищите — и вы найдете, спрашивайте — и вам ответят, стучите — и вам откроют»)<sup>(8)</sup>. Бергман символически трактует их с помощью монтажного укрупнения статуи Диониса. Сюжет оперы соотносится с преданием о Дионисе — античном боге виноделия, вдохновения и религиозного экстаза, спустившемся в Аид, откуда он

- (5) В «Картинах» Бергман пишет, что позаимствовал это название из статьи некоего музыкального критика, услышавшего метафорические «шепоты и крики» в «безымянном» струнном квартете Моцарта [Бергман, 1997, с. 29].
- (6) «Волшебную флейту» Бергман снял в сотрудничестве с дирижером Эриком Эриксоном для шведского телевидения. Режиссер трансформировал структуру оперы, поменяв местами музыкальные номера и подвергнув изменению разговорные вставки.
- (7) В масонском обряде посвящения эта антиномия воплощена в символическом моменте выхода адепта на яркий свет после испытаний в специально отведенном для этого темном помещении. В музыкальном языке оперы Моцарта можно наблюдать дополнение универсальных классицистских лексем новым рядом смыслов в соответствии с масонской символикой. Так, Е. Чигарева выделяет целую группу подобных семантических фигур: подъем мелодии на большую сексту воплощает надежду, любовь и радость; задержания, пары заливочных нот — узы братства; группетто — радость; пунктирный ритм и акцентированные аккорды стаккато — смелость и решительность; параллельные секстаккорды — единство, любовь, гармонию; побочные ступени — религиозные чувства; хроматизмы, диссонансы — мрак, суеверия, зло, раздор [Чигарева, 2001, с. 182–183].
- (8) Среди прочих масонских элементов «Волшебной флейты» Е. Чигарева отмечает игру с числовой символикой: «очень важна символика чисел — священного числа “3” и производных от него “6”, “9”, “18”: симметрично окружающие главных героев-антагонистов три мальчика и три дамы, три обращения жреца к Тамино, три испытания, шесть львов, запряженных в колесницу Зарастро, 18 пирамид — по 9 с каждой стороны — в царстве Зарастро и т.д.» [Чигарева, 2001, с. 34–35].

вывел свою мать Семелу. Статуя Диониса возникает в фильме как часть классицистского регулярного паркового ансамбля. Таким образом, уже в первые секунды экранного времени символически соотносятся рациональное, светлое и иррациональное, дионисийское начала.

Данная образная антиномия становится основой визуальной драматургии фильма Бергмана. При этом Тьма в картине режиссера часто предстает как сновидческая, демонически окрашиваемая часть внутренней реальности персонажей. Акцент на балансировании между Светом и Тьмой усиливает моцартовский эффект амбивалентности, двойственности мира. Свет и Тьма, мгновенно, в режиме внутренней реальности, замещающие друг друга с помощью кинематографического монтажа, обнаруживают особую близость музыки и кинематографа<sup>(9)</sup>.

### Рецепция музыки как визуальная стратегия

Одно из ключевых свойств классицистской музыки — непосредственная коммуникация между авторским и воспринимающим сознанием. Этот вопрос занимает и Бергмана. В эстетической системе режиссера чрезвычайно важна фаза зрительской рецепции. Бергман пишет в «Рабочих дневниках» об ускользающей «сути» художественного сообщения: «Под сутью я подразумеваю не статичное ядро, а подвижный, чувствительный, пульсирующий нерв жизни, тончайшую мембрану, дрожашую внутри очищенной вытряхнутой оболочки. Моя задача — найти прямой маршрут от самой глубинной сути к чувствам воспринимающей стороны» [Бергман, 2019, с. 177]. Более того, сам процесс коммуникации произведения со зрителем/слушателем становится в фильмах режиссера предметом художественной рефлексии. Мы это заключаем по факту наличия множества запечатленных в фильмах Бергмана ситуаций внутрикадрового музицирования и восприятия персонажами музыкальных произведений<sup>(10)</sup>. Отдельного разговора в этом смысле заслуживает и бергмановская трактовка жанра оперной

экранизации. В «Волшебной флейте» сам принцип театральной условности, подразумевающий оппозицию *артист — зритель*, становится предметом кинематографического изображения. Режиссер всячески старается акцентировать в предкамерном пространстве его сценическую сущность. Он показывает поднятие занавеса, декорации, закулисную жизнь. Так, перед началом второго действия кинозритель видит сцену за закрытым занавесом: актер, исполняющий партию Зарастро, изучает партитуру оперы Р. Вагнера «Парсифаль». Рядом мальчик, исполняющий роль слуги, читает сказки. В проеме двери туда-сюда расхаживает дракон, убитый феями в начале оперы. Уставшие Тамино и Памина играют в шахматы. Настраивается оркестр, Зарастро подглядывает за залом в специальную дырочку в кулисах. Выход действия за пределы театральной коробки — когда Памина, оплакивая холодность возлюбленного, бродит по заснеженному двору, волшебные мальчики играют в снежки, армия Царицы ночи марширует по темной улице, освещая себе путь факелами, — только подчеркивает театральную коммуникативную идею.

Главным визуальным приемом кинематографической Увертюры к «Волшебной флейте» становится воспроизведение коммуникативной ситуации — в кадре лица зрителей, в том числе любимых актеров Бергмана: Эрланда Йозефсона (Erland Josephson), Лив Ульман (Liv Ullmann), оператора Свена Нюквиста (Sven Nykvist), и собственное лицо (в коде). Смена крупных разделов формы маркируется всякий раз появлением в кадре портрета композитора — возникает эффект модального (субъект-объектного) переключения, сходятся два начала, важные для всякого классицистского произведения искусства — индивидуум-автор и индивидуумы-слушатели. На первый план выходит коммуникативная идея.

Предметом художественной рефлексии у Бергмана, кроме того, становится сам процесс восприятия и сопутствующее ему аффективное состояние. Так, Ария Тамино *Dies Bildniss ist bezaubernd schön* из «Волшебной флейты» («Какой чарующий портрет», I действие, № 3), с одной стороны, трактуется в музыкально-театральном репрезентативном модусе, как выходной номер персонажа, с другой — насыщается неожиданными «волшебными» кинематографическими приемами. По сюжету оперы, принц впервые видит на медальоне Памину, ради которой ему предстоит пройти испытание огнем, водой

(9) Подобные переключения находим в сцене из второго акта оперы, где Царица ночи является в маске Смерти как искушение Памине, находящейся в царстве Света.

(10) См. изыскания, посвященные внутрикадровому музицированию в фильмах Бергмана, в работах: [Luko, 2015; Neumann, 2017].

и смертью. Выразительность Арии демонстрирует весь масонский семантический комплекс — присутствуют и задержания как символ уз братства, и аккорды побочных ступеней как воплощение религиозного чувства. Тамино испытывает ощущения, которые заставляют его произнести: «Этот портрет так божественен в своей красоте, что хватило одного лишь взгляда на него, чтобы во мне возникло странное и новое чувство». Большая секста — символ надежды, любви и радости — достигается двумя подготовительными оркестровыми ходами по звукам тонического трезвучия, разделенными паузами, словно постепенно расширяющимися остановившееся дыхание принца. Эти аккорды передают аффект изумления перед увиденной красотой. Моцарт указывает в партитуре *Larghetto*, что подразумевает «широко, но в модусе интимного переживания». Крупный план героя и наезд на медальон в момент произнесения «хватило одного взгляда» устанавливают интимно-субъективный характер всей сцены. При этом аффект изумления перед божественной реальностью передается через «оживление» медальонного портрета с помощью кинематографической полиэкранности — течение времени в сцене расслаивается на хроносы Тамино и Памины, процесс видения и само видимое.

В «Часе волка» мы видим миниатюрную постановку моцартовского эпизода испытания Тамино (*O ewige Nacht!* («О, вечная ночь!»), финал I акта). Герой оказывается во Тьме и, стоя в одиночестве перед вратами Храма Мудрости, скорбно вопрошает духов о том, наступит ли Свет. Магическое действие музыки заставляет окружающих Йохана демонов выйти из режима масочного балагана и замереть. Прекращение диалога и движения, медленное панорамирование по лицам в четком соответствии с музыкальным синтаксисом и фразировкой создают чрезвычайно аффективную магию вслушивания персонажей в моцартовские звуки. Ответ духов, повторяющих имя Памины, звучит у Моцарта как заклинание (имена Тамино и Памина заимствованы авторами из египетской мифологии и соответствуют ритуальным формулам — именам богов). Рецептивной кульминацией становится длительное сопоставление взглядов антагонистов — Альмы (Лив Ульман) и демонического двойника Папагено — архивиста Линдхорста (Георг Рюдеберг, *Georg Rydeberg*). Взгляд Лив Ульман почти в камеру на сверхкрупном плане практически выводит героиню из

диегезиса — таким способом преодолевается условность кинематографического медиа.

Исследователи, сосредоточенные на партитуре, написанной для фильма Ларсом-Йоханом Верле (*Lars Johan Werle*), относят данную картину к акустическому дискурсу хоррора [Luko, 2013]. Однако моцартовская цитата дает возможность посмотреть на нее иначе, используя популярную методологию *musical moments*. Приверженцы данной концепции применяют в анализе звуковой драматургии фильма делёзовский концепт образа-кристалла. Исследователи отмечают типовую ситуацию, когда музыкальное включение представляет собой сильное эстетическое высказывание, способное инвертировать иерархию изображения и звука и повлиять на выстраивание повествования. Зачастую такие ключевые *музыкальные моменты* разрывают повествовательную цепочку, нарушают поток времени и пространства фильма [Film's Musical Moments, 2006; Herzog, 2010; Wallengren, 2018]. Случай «Часа волка» представляется в этом смысле парадоксальным примером взаимного преобразующего воздействия музыки и изображения/диегезиса. Музыкальное «прозрение» становится переломной точкой, после которой деструктивный процесс в сознании Йохана устремляется к финалу. Одновременно визуальный ряд и повествовательные структуры ответно трансформируют музыку, определяя ее рецепцию, приводят к выведению музыкальных смыслов за эстетические рамки, заданные моцартовским историческим контекстом, в сторону романтической светотени и дионисийского мерцания Эроса-Танатоса. Герою Бергмана не удастся выйти из Тьмы — в этом шедевре режиссер комментирует мучительный разлад, эфемерность мира художника, его подчиненность дионисийскому началу.

## Агон и его трансформации

Инициатический миф об испытании героя потусторонним миром в наиболее концентрированном виде предстает в творчестве Моцарта в сонатной форме. Сонатная структура, являясь эквивалентом мифологического агона, содержит архетипический конфликт тем и его разрешение. Бергман же, включая сонатную форму Моцарта в фильм, зачастую игнорирует ее агонную сущность. При синхронизации

звука и изображения визуальная часть интерпретирует форму как репризную или рондообразную.

Такую ситуацию находим в уже рассматривавшейся Увертюре к «Волшебной флейте», где обыгрывается идея театральной условности. В монтажном нанизывании крупных планов лиц зрителей контраст тем сонатной формы нивелируется. Появление же на стыке крупных разделов портрета композитора переосмысливает агонный принцип сонатности в духе рондо. На новом структурном уровне осью формотворческого процесса становится фигура Автора.

В трейлере к фильму «Как в зеркале» (*Såsom i en spegel*, 1961), смонтированном на основе документальной картины *Vakofilm Såsom i en spegel* («За кулисами. Как в зеркале», 1961), Бергман использует *Рондо* Моцарта Ре мажор (К. 485) с характерной сложной структурой, в которой форма рондо соединяется с принципами сонатности (об этом свидетельствует тональный план и функциональность разделов). Изящное использование в кадре круглого зеркала в качестве метафоры жизненного и творческого процессов указывает на важность идеи повторности. Музыка сопровождает эпизод с натурными кадрами съемочного процесса (о. Форе), который является монтажной вставкой в интерьерную сцену читки сценария и образует серединный раздел визуальной трехчастной формы. Принцип репризности дополнительно подчеркивается и обрамлением натурального материала общим планом съемочной группы. Музыкальная форма здесь оказывается вынесенной за скобки собственно звукового эпизода, но тем не менее определяет структуру целого.

Рассмотренные ситуации говорят о подсознательном стремлении режиссера к сглаживанию в сонатной форме конфликтного, фаустовского начала и утверждению «охранительных» функций формы круга, связанных с идеями уравновешенности, гармонии, стабильности<sup>(11)</sup>. Глубинную основу моцартовского агона заменяет идея цикличности — бесконечной воспроизводимости жизненного и творческого процессов.

(11) Графический образ формы *da capo* — круг. О связи музыкальной статической формы с мифами об умирающих и воскресающих богах см.: [Брагина, 2017].

## Миф о «чудо-ребенке» и *ars combinatoria*

В бергмановский мир чрезвычайно гармонично встраивается образ инфантилизма творчества, сопутствующий моцартовскому мифу о «чудо-ребенке». Н. Сиривлия пишет, что ребенок является в фильмах шведского режиссера не героем, но «полноправным творцом», картины Бергмана «можно рассматривать как инсценировку различных драм инфантильного сознания, разыгрывающихся в декорациях интимного времени и пространства» [Сиривлия, 2018]. Созвучие подобной творческой константы с особо трепетным отношением к моцартовской музыке подтверждается биографическими деталями. Не случайно короткий фильм «Дэниел» (*Daniel*, 1967) на основе домашнего видео о маленьком сыне<sup>(12)</sup> режиссер монтирует на музыку моцартовских *Двенадцати вариаций для клавира* на тему детской песенки *Ah vous dirai-je, Maman* («Ах, я скажу тебе, мама», К. 265)<sup>(13)</sup>.

Моцартовский образ божественного инфантилизма присутствует у режиссера и в варианте мистификации. Ранний Бергман начинает именно с нее, используя в 1946 году в фильме «Дождь над нашей любовью» (*Det regnar på vår kärlek*) квазимоцартовские звучания колыбельной Йохана Фляйшмана (*Johann Fleischmann*) *Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein* («Спи, моя радость, усни»)<sup>(14)</sup>. С подачи жены Моцарта тема долгое время приписывалась композитору. Звучание ауратизируется за счет использования тембра музыкальной шкатулки. Нехитрая музыкальная игрушка становится эмблемой хрупкости, наивности и чистоты гармоничного мирозерцания — моцартовская аура используется в фильме как особый диегетический маркер.

С мифом о «чудо-ребенке» в мире Бергмана соседствует представление о витальной силе моцартовской музыки. Стилистика венского

(12) Фильм *Daniel* («Даниэл») является частью шведского сборника *Stimulantia* («Стимуляторы», 1967), в котором также присутствуют работы В. Шемана (*V. Sjöman*), Л. Герлинга (*L. Görling*), Х. Альфредсона (*H. Alfredson*), Т. Даниэльсона (*T. Danielsson*), Х. Абрамсона (*H. Abramson*), Й. Доннера (*J. Donner*). Дэниел Себастиан Бергман (*Daniel Sebastian Bergman*, род. 1962) — шведский кинорежиссер, сын Ингмара Бергмана и Кяби Ларетей.

(13) Музыка исполняет Кяби Ларетей (*Käbi Laretei*) — шведская пианистка эстонского происхождения, писатель, жена И. Бергмана.

(14) Колыбельная *Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein* написана Йоханом Фляйшманом на текст Вильгельма Готтера (*Wilhelm Gotter*) к пьесе «Эсфирь» (1795).

классика становится в фильмах режиссера маркером, отмечающим витальность драматургической структуры. В этом плане показательны шуточно звучащие в кадре моцартовские референсы — напеваемый Фредриком (Гуннар Бьернстранд, Gunnar Björnstrand) мотив Дон-Жуана *Là ci darem la mano* («Ручку, Церлина, дай мне») в «Улыбках летней ночи» (*Sommarnattens leende*, 1955) или насвистываемый Раулем (Бенгт Эклунд, Bengt Eklund) мотив арии Фигаро «Мальчик резвый» (*Non più andrai*) в «Жажде» (*Törst*, 1949). Подобные включения становятся диегетическими знаками жизненных принципов и в конечном счете определяют ход вещей. В «Улыбках летней ночи» инструментальная музыка светского этикета, стилизованная Эриком Нордгреном (Erik Nordgren) под Моцарта, отмечает повороты интриги, которую по ходу действия сочиняют персонажи<sup>(15)</sup>. Музыка здесь не включается в диегезис, а является частью внутреннего самосознания фильма — с чем и связан некий эффект саморазвития сюжета.

В непосредственной связи с образом «чудо-ребенка» обнаруживает себя другой эстетический компонент, соединяющий миры Бергмана и Моцарта, — принцип игрового выстраивания художественной структуры. Известно, что Моцарт проявлял большой интерес к *ars combinatoria*<sup>(16)</sup> — ученой практике и светской музыкальной игре. Популярная в XVIII веке *Würfelspiel*<sup>(17)</sup> представляла собой систему сочинения музыкальных композиций с помощью приспособлений, использующих элемент случайности (например, игральные кости). Известно написанное Моцартом «Руководство, с помощью которого многие, даже не обладающие знаниями о музыкальной композиции, смогут сочинить контрданс (вальс) посредством всего двух кубиков» (1793). Метод предполагал перетасовывание заранее заготовленных паттернов (преимущественно фрагментов менуэтов), что создавало искусную иллюзию самопроизвольного возникновения музыкальной композиции [Гервер, 2011].

(15) Бергман определял эту картину как «нечто от Моцарта», имея в виду фабульные ассоциации с комическими операми австрийского композитора [см. об этом: Luko, 2015, p. 46].

(16) *Ars combinatoria* (ит. «искусство комбинаторики») описано в трактатах немецких теоретиков К. Циглера и Й. Рипеля [см.: Ratner, 1970; Гервер, 1996; Луцкер, Сусидко, 2008, с. 434].

(17) *Würfelspiel* — нем. «игра в кости».

Бергману оказывается весьма близким такое видение творческого процесса. Так, например, в «Седьмой печати» (*Det Sjunde Inseget*, 1957) мотив игры Рыцаря и Смерти в шахматы, заимствованный из фрески Альбертуса Пиктора (ок. 1480, церковь Тёбю), становится способом организации всей временной структуры фильма — последняя объединяет диегетическое время шахматной партии, хронос человеческой жизни и время зрительской рецепции.

Элементы алеаторики характерны для эпизодов структурной и ритмической синхронизации музыки и изображения в фильмах Бергмана. Таковы серии крупных планов, сопровождающие Увертюру к «Волшебной флейте», а также звучание *Фантазии до минор* (K. 475) в фильме «Лицом к лицу» (*Ansikte Mot Ansikte*, 1976) и воспроизведение *Двенадцати вариаций* на тему *Ah vous dirai-je, Maman* в коротком фильме «Дэниел». Комбинаторика возникает и на уровне игры дискурсами, жонглирования медийными «поверхностями». Так, структура бергмановской «Волшебной флейты» включает режимы зингшпиля, народной феерии, барочного театра, переключения между работой в театральной коробке и уличными съемками. Работая над постановкой моцартовской оперы, Бергман «играет» в любимый барочный театр с подвижными задниками и декорациями, машинерией и наклонной сценой. К такой жанровой аллюзии режиссера провоцируют свойства либретто Э. Шиканедера (E. Schikaneder), написанного в духе популярных во времена Моцарта народных феерий, изобилующего экзотическими чудесами: здесь и мудрец Заратро, появляющийся в колеснице, запряженной львами, и мстительная Царица ночи, а также феи, волшебные мальчики, масонские испытания в египетских пирамидах и таинственные превращения. При этом камерность и особая интимность барочного театра парадоксально создаются на основе кинематографических приемов. Интермедиаальный ребус «Часа волка» содержит в качестве глубинного ядра фрагмент кукольной постановки моцартовской оперы, где миниатюрная сцена при помощи кинематографического масштабирования преобразуется в обычную театральную коробку с живым актером. В духе подобного музыкального конструктора Бергманом решен и рекламный ролик *Bris* (1951–1953), смонтированный на музыку клавишной версии *Менуэта из Маленькой ночной серенады* (*Eine kleine Nachtmusik*, KV

525), где пространства королевских покоев затейливо микшируются со съемочной площадкой.

Игровое начало проникает и на фабульный уровень. В фильме «К радости» (*Till glädje*, 1950) фантазии дирижера Сендербю (Виктор Шестрем, Victor Sjöström) сопровождаются звучанием флейтового *Квартета Ля мажор* (K 298) Моцарта. Эпизод фиксирует своеобразную игру творческих дискурсов: музыкант мысленно пробует себя в разработке писательской стратегии. Не будучи введенной в диегетическое пространство, музыка квартета берет на себя функции «киномузыки», сопровождающей модальное отклонение повествования в сферу фантазии, и в итоге как бы присваивается режиссерским сознанием.

Последовательность событий выстраивается в структурном соответствии с формой моцартовского *Менуэта*. В этом процессе существенной оказывается одна из языковых новаций композитора — метаморфоза принципов тематической работы. Превращение *менуэта* в *скерцо* у Моцарта происходит путем трансформации ритуальной повторяемости фраз в более динамичную игру-комбинаторику. В данном случае полетный тематизм *трио* — средней части трехчастной формы — становится звуковым контрапунктом к интимной истории Стига и Марты, тогда как более ортодоксальная музыка танца обрамляет ее и сопутствует действиям в кадре самого дирижера.

Бергман трансформирует моцартовскую трехчастную форму в *рондо*, удваивая звучание композиции и незаметно наслаивая визуальные воспоминания из разных временных отрезков. Рондообразная структура усиливает «охранительную» функцию трехчастной композиции, наделяя события в кадре статусом универсализма и космической устойчивости. Особый игровой нюанс здесь составляет миметический характер музыки трио, в которой флейта имитирует посвист и прыжки птиц. Звучания словно формируются из диегетического природного пространства, связывая слои звукового космоса. Эпизод фиксирует многоаспектную игру дискурсов и смыслов. Литературная фантазия персонажа создает эффект саморазвития фабулы. Режиссер же, отталкиваясь от моцартовских принципов, облачает воображаемое в музыкальную конструкцию.

## Заключение

В этом небольшом экскурсе мы лишь наметили основные точки соприкосновения творческих миров Бергмана и Моцарта, показав, каким образом в бергмановское балансирование на границе классического и аклассического встраивается моцартовский стилистический «концентрат». Приведенные аргументы эстетического характера и иллюстрирующие их кинематографические стратегии показывают особую важность для художественной системы шведского режиссера моцартовской амбивалентности, двойственности мира. Последняя находит осуществление в специфической цветовой драматургии и монтажных конструкциях бергмановских фильмов, которые зачастую выводят музыкальные смыслы за эстетические рамки, заданные моцартовским историческим контекстом, в сторону романтически окрашенного дионисийства. При этом анализ музыкальной формы кинематографических эпизодов, связанных с непосредственным звучанием музыки, обнаруживает тенденцию к сглаживанию конфликтного начала, транспонированию динамических структур в «охранительные» статические. Посредством особой формы художественной игры, наследующей моцартовскому *Würfelspiel* и проявляющей себя в алеаторических монтажных структурах, жонглировании медийными средами и жанровыми дискурсами, реализует себя картина мира, зачастую не совпадающая с вербально декларируемой в фильмах философией. Моцартовское начало способствует преодолению характерного для картин режиссера экзистенциалистского чувства неуверенности в фундаментальных основах бытия. Обладая статусом «доказательства самой возможности истины в искусстве» [Сиднева, 2014, с. 232], музыка австрийского композитора уподобляется в этом компенсаторному действию мифа.

Моцартианство обретает в режиссерском мировидении весьма разветвленные и глубокие обертона, связывающие удаленные сферы детской игры и отчуждения. Глубинный сюжет этого художественного синтеза связывает в уникальных бергмановских пропорциях мифологемы агона и бесконечной повторяемости жизненного круга.

## Список литературы:

- 1 *Бергман И.* Латерна магика / Пер. со швед. М.: Искусство, 1989. 286 с.
- 2 *Бергман И.* Картины / Пер. со швед. А. Афиногеновой, предисл. В. Гульченко. М.: Таллинн: Музей кино, Aleksandra, 1997. 437 с.
- 3 *Бергман И.* Рабочие тетради: 1955–1975 / Пер. со швед. Я. Бочарова [и др.]. СПб.: Искусство кино, Подписные издания, 2019. 496 с.
- 4 *Брагина Н.* Смысловой универсализм глубинных структур художественного текста // Музыкальная академия. 2017. № 2. С. 65–70.
- 5 *Гервер Л.Л.* Ars combinatoria в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: Сборник трудов / Ред. Л.Л. Гервер, И.П. Сусидко. Вып. 135. М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. С. 68–77.
- 6 *Гервер Л.Л.* Музыкальные игры Гайдна и Моцарта, или Простой способ сочинять музыку, не зная правил: Учебно-игровое пособие. М.: Классика-XXI, 2011. 22 с.
- 7 *Калинина Е.А.* «Волшебная флейта» Ингмара Бергмана: шведское прочтение музыки Моцарта // Шведы. Сущность и метаморфозы шведской идентичности: Сборник материалов международной конференции / Ред. Т.А. Тоштендаль-Салычева. М.: РГГУ, 2008. С. 373–393.
- 8 *Луцкер П., Сусидко И.* Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.
- 9 *Сиднева Т.* Диалектика границы в музыке. М.: ABCdesign, 2014. 400 с.
- 10 *Сиривля Н.* Ребенок // Бергман / Сост. В. Степанов. СПб.: Сеанс, 2018. С. 235–241.
- 11 *Тараканова Е.М.* Опера и мультимедиа: Фильм-опера и мастера западноевропейской режиссуры. М.: Государственный институт искусствознания, 2022. 168 с.
- 12 *Чигарева Е.И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 280 с.
- 13 *Чичерин Г.В.* Моцарт: Исследовательский этюд. Л.: Музыка, 1987. 208 с.
- 14 *Film's Musical Moments / Ed. by I. Conrich, E. Tincknell.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 226 p.
- 15 *Herzog A.* Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. 236 p.
- 16 *Ingmar Bergman Revisited: Performance, Cinema and the Arts / Ed. by M. Koskinen.* London: Wallflower Press, 2008. 256 p.
- 17 *Kalin J.* The Films of Ingmar Bergman. Cambridge University Press, 2003. 249 p.
- 18 *Luko A.* Listening to Ingmar Bergman's Monsters: Horror Music, Mutes, and Acoustical Beings in Persona and Hour of the Wolf // Journal of Film Music. 2013. Vol. 6. № 1. P. 5–30. <https://doi.org/10.1558/jfm.v6i1.5>.
- 19 *Luko A.* Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman. New York; London: Routledge, 2015. 324 p.
- 20 *Neumann A.* Sound, Act, Presence: Pre-Existing Music in the Films of Ingmar Bergman: PhD Thesis. King's College London, 2017. URL: [https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/sound-act-presence\(ce171b0f-b7e7-4ce2-9c49-2d465062aaba\).html](https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/sound-act-presence(ce171b0f-b7e7-4ce2-9c49-2d465062aaba).html) (дата обращения 05.05.2025).
- 21 *Ratner L.* Ars combinatoria: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music // Studies in Eighteenth-Century Music / Ed. by H.C. Robbins Landon. London: Routledge, 1970. P. 343–363.
- 22 *Törnqvist E.* Transcending Boundaries: Bergman's *Magic Flute* // Nordic Theatre Studies. 1998. Vol. 11. P. 84–97.
- 23 *Törnqvist E.* Bergman's Muses: Aesthetic Versatility in Film, Theatre, Television and Radio. Jefferson: McFarland, 2003. 271 p.
- 24 *Wallengren A.-K.* Film-musical Moments in Ingmar Bergman's Films // Ingmar Bergman: An Enduring Legacy / Ed. by Erik Hedling. Lund University Press, 2021. P. 151–166.

## References:

- 1 Bergman I. *Laterna magika* [The Magic Lantern], transl. from Swedish. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 286 p. (In Russian)
- 2 Bergman I. *Kartiny* [Films], transl. from Swedish A. Afinogenova, preface V. Gulchenko. Moscow, Tallinn, Muzei kino Publ., Aleksandra Publ., 1997. 437 p. (In Russian)
- 3 Bergman I. *Rabochie tetradi: 1955–1975* [Working Notebooks: 1955–1975], transl. from Swedish Ya. Bocharov et al. St. Petersburg, Iskusstvo kino Publ., Podpisnye izdaniya Publ., 2019. 496 p. (In Russian)
- 4 Bragina N. Smyslovoi universalizm glubinnikh struktur khudozhestvennogo teksta [Semantic Universalism of the Basic Structures of a Literary Text]. *Muzikal'naya akademiya*, 2017, no. 2, pp. 65–70. (In Russian)
- 5 Gerver L.L. Ars combinatoria v muzyke Motsarta [Ars Combinatoria in Mozart's Music]. *Motsart. Problemy stilya: Sbornik trudov* [Mozart. Style Problems: Collection of Works], eds. L.L. Gerver, I.P. Susudko. Issue 135. Moscow, RAM im. Gnesinykh Publ., 1996. pp. 68–77. (In Russian)
- 6 Gerver L.L. *Muzikal'nye igry Gaidna i Motsarta, ili Prostoi sposob sochinyat' muzyku, ne znaya pravil: Uchebno-igrovoe posobie* [Musical Games of Haydn and Mozart, or A Simple Way to Compose Music without Knowing the Rules: Educational and Game Manual]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2011. 22 p. (In Russian)
- 7 Kalinina E.A. "Volshebnyaya fleita" Ingmara Bergmana: shvedskoe prochtenie muzyki Motsarta [The Magic Flute by Ingmar Bergman: Swedish Interpretation of Mozart's Music]. *Shvedy. Sushchnost' i metamorfozy shvedskoi identichnosti: Sbornik materialov mezhdunarodnoi konferentsii* [Swedes. The Essence and Metamorphosis of the Swedish Identity: Proceedings of the International Conference], Ed.M. Toshtendal-Salycheva. Moscow, RGGU Publ., 2008, pp. 373–393. (In Russian)
- 8 Lutsker P., Susidko I. *Motsart i ego vremya* [Mozart and His Era]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2008. 624 p. (In Russian)
- 9 Sidneva T. *Dialektika granitsy v muzyke* [Dialectics of the Boundary in Music]. Moscow, ABCdesign Publ., 2014. 400 p. (In Russian)
- 10 Sirivlya N. Rebenok [The Child]. *Bergman* [Bergman], comp. V. Stepanov. St. Petersburg, Seans Publ., 2018, pp. 235–241. (In Russian)
- 11 Tarakanova E.M. *Opera i mul'timedia: Fil'm-opera i mastera zapadnoevropeiskoi rezhissury* [Opera and Multimedia: Film Opera and Masters of Western European Directing]. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya Publ., 2022. 168 p. (In Russian)
- 12 Chigareva E.I. *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni: Khudozhestvennaya individual'nost'. Semantika* [Mozart's Operas in the Context of the Culture of His Time: Artistic Individuality. Semantics]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2001. 280 p. (In Russian)
- 13 Chicherin G.V. *Motsart: Issledovatel'skii ehtyud* [Mozart: A Research Etude]. Leningrad, Muzyka Publ., 1987. 208 p. (In Russian)
- 14 *Film's Musical Moments*, eds. I. Conrich, E. Tincknell. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006. 226 p.
- 15 Herzog A. *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010. 236 p.
- 16 *Ingmar Bergman Revisited: Performance, Cinema and the Arts*, ed. M. Koskinen. London, Wallflower Press, 2008. 256 p.
- 17 Kalin J. *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge University Press, 2003. 249 p.
- 18 Luko A. Listening to Ingmar Bergman's Monsters: Horror Music, Mutes, and Acoustical Beings in *Persona* and *Hour of the Wolf*. *Journal of Film Music*, 2013, vol. 6, no. 1, pp. 5–30. <https://doi.org/10.1558/jfm.v6i1.5>.
- 19 Luko A. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York, London, Routledge, 2015. 324 p.
- 20 Neumann A. *Sound, Act, Presence: Pre-Existing Music in the Films of Ingmar Bergman*, PhD Thesis. King's College London, 2017. Available at: [https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/sound-act-presence\(ce171b0f-b7e7-4ce2-9c49-2d465062aaba\).html](https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/sound-act-presence(ce171b0f-b7e7-4ce2-9c49-2d465062aaba).html) (accessed 05.05.2025).
- 21 Ratner L. Ars combinatoria: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music. *Studies in Eighteenth-Century Music*, ed. H.C. Robbins Landon. London, Routledge, 1970, pp. 343–363.
- 22 Törnqvist E. Transcending Boundaries: Bergman's *Magic Flute*. *Nordic Theatre Studies*, 1998, vol. 11, pp. 84–97.
- 23 Törnqvist E. *Bergman's Muses: Aesthetic Versatility in Film, Theatre, Television and Radio*. Jefferson, McFarland, 2003. 271 p.
- 24 Wallengren A.-K. Film-musical Moments in Ingmar Bergman's Films. *Ingmar Bergman: An Enduring Legacy*, ed. Erik Hedling. Lund University Press, 2021, pp. 151–166.