

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

УДК 78.01+78.05

ДЕКОНСТРУКЦИЯ СЕМАНТИКИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЦИТАТ В ФИЛЬМЕ «ДОМ, КОТОРЫЙ ПОСТРОИЛ ДЖЕК» Л. ФОН ТРИЕРА

*Комарова А. А.*¹

¹ Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,
Будёновский пр., д. 23, Ростов-на-Дону, 344002, Россия.

Исследование посвящено деконструкции семантики музыкальных цитат в фильме «Дом, который построил Джек» (2018) выдающегося датского режиссера Л. фон Триера. Комплексный анализ кинотекста опирается на идеи деконструкции французского философа Ж. Деррида, а также на авторский метод Триера — дигрессионизм (кинематограф отступлений). Результатом взаимодействия сложных интертекстуальных связей между открытым кинотекстом «Дома, который построил Джек» и другими текстами культуры стало возникновение так называемых «третьих смыслов». Для достижения этой цели Триер прибегает к различным способам работы с обширным музыкальным и визуальным цитатным материалом. Цитаты обретают новые смыслы и транслируют их видеоряду при помощи средств киноязыка (вертикальный монтаж, монтаж аттракционов, звукозрительный контрапункт, репрезентация времени) и метода деконструкции (разрушение, реконструкция, деформация, самоуточнение).

Ключевые слова: деконструкция, музыкальная цитата, смысл, кинотекст, Ларс фон Триер, интертекстуальность

DECONSTRUCTION OF THE SEMANTICS OF MUSICAL QUOTATIONS IN THE FILM *THE HOUSE THAT JACK BUILT* BY LARS VON TRIER

Komarova A. A.¹

¹ Rachmaninov Rostov State Conservatory, 23, Budennovsky prospect, Rostov-on-Don, 344002, Russian Federation.

The study is devoted to the deconstruction of the semantics of musical quotations in the film *The House That Jack Built* (2018) by the outstanding Danish director L. von Trier. A comprehensive analysis of the film text is based on the ideas of deconstruction by the French philosopher J. Derrida, as well as on the author's method of Trier – digressionism (cinematograph of digressions). The result of the interaction of complex intertextual links between the open film text of *The House That Jack Built* and other texts of culture was the emergence of the so-called 'third meanings'. To achieve this goal, Trier resorts to various methods of working with extensive musical and visual quotation material. Quotations acquire new meanings and translate them to the video using the means of film language (vertical montage, montage of attractions, sound-visual counterpoint, representation of time) and the method of deconstruction (destruction, reconstruction, deformation, self-quotations).

Keywords: deconstruction, musical quotation, meaning, film text, Lars von Trier, intertextuality.

Имя датского режиссера Ларса фон Триера занимает видное место в современном авторском кино. Его стиль не перестает трансформироваться на протяжении сорока лет творческой карьеры. Колоссален вклад Триера в развитие киноязыка и обновление киножанров; в его фильмах исследуются актуальные социальные, философские, этические проблемы. Главными особенностями авторского почерка режиссера можно назвать интертекстуальность и деконструкцию, приметы которых обнаруживаются уже в киноманифесте «Догма-95», созданном совместно с Т. Винтербергом, К. Леврингом, С. Краг-Якобсеном: «Заемствованный текст играет важную роль в формировании сюжета и концепции фильмов этого направления» [1, с. 254].

Идея интертекстуальности получила развитие в зрелый период творчества режиссера. В «Нимфоманке» (2013) им был изобретен метод «дигрессионизма», который, по словам киноведа А. Долина, является «кинематографом отступлений» [2]. Сам Триер неоднократно высказывался о влиянии на стиль его работ других режиссеров, в частности А. Тарковского: «Мое кино рождалось благодаря глубокой любви к некоторым фрагментам тех

или иных фильмов, которые мне запомнились. Например, во время учебы в киношколе я увидел “Зеркало” Тарковского — вероятно, мой самый мощный эмоциональный опыт в кино... Я себе сразу же признался: “Вот на что я хочу употребить свою жизнь. Я хочу умереть за такой тип изображения, во имя такого опыта!”» [цит. по: 1, с. 254]. Также он неоднократно при помощи цитат и аллюзий вступал в интертекстуальные диалоги с К. Т. Дрейром, И. Бергманом и другими режиссерами.

Вторым источником вдохновения для Триера служат различные виды изобразительного искусства — от живописи и графики до скульптуры и архитектуры. Порой репродукции полотен, фотографии, документальные хроники, коллажи становятся частью сюжета (герои так или иначе взаимодействуют с ними), иногда — намеренно скрыты в мизансцене, кадре, либо вторгаются в пространство кинотекста в качестве потока «искусства отступлений».

Наконец, третьим источником интертекстуальности становится музыка в широком диапазоне — от академической до массовой. Музыкальные цитаты композиционно и драматургически влияют на кинотексты мастера, наделяя их различными смыслами. Несмотря на эклектичность саундтреков фильмов Триера, в них, тем не менее, преобладает классика. Так, режиссер неоднократно обращался к музыке Р. Вагнера и И. С. Баха (начиная с «Эпидемии», 1987, и заканчивая «Домом, который построил Джек», 2018). Но для Триера важны не только конкретная музыкальная цитата или авторский саундтрек, но и интерпретация музыкального текста. Не акцентируя внимания на собственно игровых картинах, приведем в качестве примера документальный фильм о съемках «Антихриста» (2009), где Триер во время записи саундтрека скрупулезно объясняет музыкантам, как должна звучать ария Альмилены *Lascia ch'io pianga* из оперы «Ринальдо» Г. Ф. Генделя.

В зрелом периоде творчества (тетралогия «Депрессия»: «Антихрист» (2009), «Меланхолия» (2011), «Нимфоманка» (2013), «Дом, который построил Джек», 2018) Триер осциллирует между прямыми цитатами и тонкими аллюзиями, прибегает к самоцитированию, деконструирует семантику цитируемого материала.

Уточним, что деконструкция в пространстве кинотекста работает как разборка, деформация, переосмысление и пересборка, поэлементное разложение. Ее действие схоже с работой цитаты, вторгающейся в текст произведения. Как и в философии, «...Деконструкция связана с вниманием к структурам и в то же время процедурой расслоения, разборки, разложения ... структур. Речь идет не столько о разрушении, сколько о реконструкции ради постижения того, как была сконструирована некая целостность» [3]. Также деконструкция соотносится с интертекстуальностью, она «...предполагает, что любой элемент художественного языка может быть свободно перенесен в другой

исторический, социальный, политический, культурный контекст, либо проци-тирован вообще вне всякого контекста» [3]. Такая текстовая и контекстовая открытость стирает разницу между текстом и контекстом, языком и метаязыком: «Текстовые операции, которые совершают и автор, и читатель, сливаются в незавершенное движение, которое отсылает и к самому себе, и к другим текстам: остается учиться читать тексты по краям и между строк, т. е. там, где, кажется, ничего не написано, но на самом деле написано все главное для Деррида. Именно в метафорах, примечаниях, неожиданных поворотах в аргументации, т. е. именно “на полях” текста, и работают эти будоражащие силы означения» [4, с. 71].

Концепция философского понятия деконструкции была разработана Жаком Дерридой. Примечательно, что сам философ в интервью журналу «Кино и его призраки» (*Cahiers du cinema*)¹ говорил о том, что является большим поклонником искусства кино и указывал на связь между деконструктивным типом письма и кинематографом: «Между кино и интересующим меня деконструктивным типом письма существует тесная связь. Дело в том, что письмо — будь то Платон, Данте или Бланшо — активно эксплуатирует все возможности монтажа. Здесь и ритмическая игра, и внутренние цитаты, и вкрапления других текстов, и изменения тона, и переходы с языка на язык, и пересечения разных дисциплин, и каноны самого искусства, да и искусств вообще. Кино в этой области не имеет себе равных — за исключением разве что музыки» [5].

Попытаемся применить описанные приемы для анализа последнего фильма тетралогии «Депрессия» — «Дом, который построил Джек» (2018), пожалуй, самого сложного как структурно и драматургически, так и семантически. Помимо приемов интертекстуальности, в этом кинотексте реализуется деконструктивистский подход, благодаря которому многочисленные визуальные и музыкальные цитаты кинотекста претерпевают структурную и семантическую «разборку», «разрушение», «реконструкцию».

Фильм снят в жанре триллера; композиционно разделен на инциденты. В формате видеоэссе инженер и серийный убийца Джек (Мэтт Диллон) ведет беседу с невидимым собеседником по имени Вёрдж (Бруно Ганц). Жертвами Джека стали шестьдесят человек обоего пола, но он концентрирует внимание на инцидентах, связанных с женщинами. Если в предыдущих картинах тетралогии «Депрессия» Триер прописывал характеры героинь (с «золотым сердцем», страдающих, жертвенных...) детально, то в “Доме” делал это эскизно: все внимание режиссера фокусируется на антигерое («Женщины в этом фильме

¹ Интервью Деррида журналу «Кино и его призраки» состоялось 10 июля 1998 года при участии А. де Бека и Т. Жусса. В 2006 году запись интервью была переведена на русский язык и опубликовано в журнале «Сеанс».

выступают в роли материала: они глупы и лишены даже минимальной степени рассудительности») [6].

Триер переносит действие в 1970-е годы — время расцвета феминизма на Западе и сопротивления этим идеям в обществе. Обе тенденции нашли отражение в массовой культуре и кино. Напомним, что тогда же получает расцвет такой поджанр хоррора, как слэшэр, буквально — «фильм отсчета тел». Джек как нельзя лучше попадает под поверхностное описание главного героя слэшера — маньяк, психопат, женоненавистник. Используя этот типаж как архетип, Триер надстраивает над ним сложную и глубокую личность героя. Он наделяет его обсессивно-компульсивным расстройством (ОКР)², высоким интеллектом, помогающим десятилетиями вести двойную жизнь и совершать преступления безнаказанно, а также парадоксальной любовью к искусству. По мере развития действия любовь к искусству превращается в одержимость, что, с одной стороны, вписывает образ Джека в галерею персонажей злодеев-эстетов, таких как Ганнибал Лектор или Алекс Делардж, с другой, — напоминает нам о том, что культура не способна искоренить в человеке зло.

Обратимся к анализу первого инцидента. Джек рассказывает своему новому знакомому Вёрджу об убийстве домкратом назойливой попутчицы (Ума Турман). В многократно повторяющуюся натуралистичную сцену убийства в подробностях (с уточнениями, крупными планами, замедленным движением, обратной киносъемкой) вкраплены многочисленные цитаты: полотна У. Блейка, П. Гогена, хроники с видами соборов, изображения чертежей и фото зданий. Триер также прибегает к самоцитированию сцены убийства («У каждого свое кино») из короткометражки «Профессии» (2007).

Особое внимание уделяется музыкальной цитате (как и визуальные, она вторгается, деконструируя кинотекст): перед нами фрагмент портретной документалистики Б. Монсенжона, где в домашней обстановке пианист Гленн Гульд репетирует Партиту № 2 с moll BWV И. С. Баха. На странность вкрапления этой цитаты Джеку указывает его визави: «О, ты опасный человек, ты шваркнул ее домкратом! Кстати, скажи на милость, при чем тут этот нелепый человек?» Джек поясняет: «Это Гленн Гульд — один из величайших пианистов нашего времени. Он олицетворяет искусство».

Итак, в первом инциденте осуществляется деконструкция текста, по мнению автора, «в дерридианском духе». В некоторых аспектах деконструкция точно соответствует триеровскому дигрессионизму и концепции игры. Следуя дерридианским установкам на «самоуточнение» — можно было бы перевести и как «самокорректировка», «самооговорка», ...постоянное стремление Дерриды

² ОКР — психическое заболевание, при котором стать серийным убийцей, на самом деле, практически невозможно.

уточнять свою мысль всевозможными корректировками, дополнениями прямого (денотативного) и косвенного (контекстуального, коннотативного) значения слов, бесчисленными цитатами и тут же следующими разъяснениями, ... идея децентрации структуры, идея “следа”, ... утверждение ницшианского принципа “свободной игры мысли” и отрицание самой возможности существования какого-либо первоначала, “первопричины”...» [7, с. 604].

Уже в первом инциденте зрителю предложен сложный нарратив-деконструкция, где разбирается, а затем комбинируется, собирается, «самоуточняется» вновь и вновь сцена убийства. Цитаты, призванные показать в «свободной игре мысли» две главные страсти героя (к культуре, искусству и убийству), децентрируют структуру; цитаты и их следы ускользают, тем самым деконструируя смыслы. Домкрат и чертежи Джека — это инструменты, с помощью которых он пытается подчинить своей воле жизнь и смерть, сконструировать и упорядочить пространство, подобно архитектору мироздания. Герой стремится к идеалу, «олицетворению искусства» — Гленну Гульду. Понятен выбор Триером именно этой хроники. Пианист запечатлен не просто в момент интерпретации, но — сотворения музыки Баха. Цитата из Партиты работает в качестве аудиального и смыслового контрапункта к видеоряду по вертикали, противостоит натурализму изображения и быстрому монтажному ритму. Также, после монтажа, документальный фрагмент исполнения Партиты Гульдом сталкивается в горизонтальном контрапункте с последующей шокирующей сценой, демонстрирующей крупным планом окровавленное лицо жертвы.

Второй инцидент включает в себя рассказ Джека о трех убийствах женщин. Отъезды с места преступления героя и его детские воспоминания сопровождаются цитатой из песни *Fame* Дэвида Боуи, в которой есть следующие строки: «Слава дает человеку власть над вещами; Слава развязывает ему руки...»

Партита Баха трижды проводится во втором инциденте: впервые, когда Джек дает характеристику своей личности, обращаясь напрямую к зрителю. «Субъективная камера» разрушает четвертую стену, и ухмыляющийся герой смотрит прямо в объектив, как бы подчеркивая свое превосходство над зрителем. В описанной сцене музыка Баха в интерпретации Гульда закрепляется за образом героя как тема Джека-творца. Второй раз Партита звучит в сцене пространных рассуждений Джека о «жажде убийства как жажде творца произведения искусства». В качестве примеров творения и разрушения он приводит образы стихотворений «Агнец» и «Тигр» У. Блейка. Триер неоднократно прибегает к цитированию картин Блейка, на которых изображен Уризен — верховное божество мифологии художника, тем самым подчеркивая желание своего героя быть подобным не только творцу великой музыки Гульду, но и творцу всего материального мира — рациональному и мстительному архитектору. Звучащая за кадром Партита вновь сталкивается с рядом

визуальных цитат — документальными отрывками, мультипликацией, изображающей тигров и ягнят.

Третий раз музыка Баха звучит внутри кадра, предвосхищая, так называемый «Семейный инцидент». Триер деконструирует, перемешивает аудиальные и визуальные цитаты, сталкивает их в вертикальном и горизонтальном контрапункте, развивая тезис героя об «убийстве как искусстве».

Центральный третий инцидент состоит из двух разделов — эпизода охоты и эпизода проработки психотравм героя. И если второй эпизод содержит музыкальные цитаты из Партиты И. С. Баха и *Fame* Д. Боуи, то в первом режиссер прибегает к троекратному проведению темы «Весны» из «Времен года» А. Вивальди (в начале, кульминации и финале эпизода). «Весна» сопровождается разнообразными гравюрами, иллюстрациями, живописными полотнами с изображением сцен охоты и дичи. Герой приезжает в лес на пикник с «семьей». Джек преобразается, производя впечатление заботливого и мудрого отца и мужа, но эта игра ему быстро наскучивает, и женщина с детьми из близких родственников превращаются в добычу.

«Произведение искусства» в стиле Джека воплощается в финальной сцене эпизода. Герой раскладывает тела жертв идеально симметрично, обрамляя их мертвыми птицами и ветвями. Здесь Триер прибегает к самоцитированию (изображение отсылает к условной театральности и лаконизму «Догвилля» (2003) и «Мандерлея» (2005)). Завершает эпизод третье проведение «Весны» Вивальди. Ликующая, радостная тема «Весны», возвещающая о пробуждении природы, сталкивается с шокирующе изощренной жестокостью видеоряда. Триер разрушает идиллическую пасторальную семантику Концерта, превращая ее в эпитафию по случаю смерти семейных ценностей.

Второй эпизод третьего инцидента посвящен анализу психологических травм Джека. Через резкий, ускоренный джамп-кат-монтаж мелькают воспоминания героя о детстве. Они превращающиеся в поток сознания, собирающийся из фрагментов мультипликации, фотографий серийных убийц, природных катаклизмов. По мере нарастания тревоги Джека о неудачных проектах его дома увеличивается скорость и частота монтажных переходов. В аудиовизуальный поток дважды вторгаются *Fame* Боуи и Партита в интерпретации Гульда. На этот раз цитируется отрывок фильма, где пианист находится в поиске нужного звука. Но если творцу-Гульду удастся сотворить музыку Баха, то Джек так и не справляется со своим архитектурным проектом. Вторжение музыкальных цитат в пространство кинотекста работает по принципу контрапункта как по вертикали, так и по горизонтали. Семантически данные цитаты можно обозначить как темы тревоги (*Fame* Боуи) и Джека-творца (Партита).

Таким образом, третий инцидент сложен композиционно, драматургически и семантически; в нем реализованы две кульминационные зоны. По мере

нарастания эмоционального напряжения героя увеличивается количество визуальных и музыкальных цитат, автоцитат, ускоряется монтажный ритм. Опираясь на приемы киноязыка и работу с цитатным материалом, Триер деконструирует семантику цитаты из «Весны» Вивальди, противопоставляя ей шокирующую экранную жестокость, а затем трансформирует цитату в тему «искусства отвратительного». Цитата из *Fame* в этом инциденте приобретает амбивалентность: это — тема «тревоги Джека о славе». Семантически неизменной остается лишь тема Партиты, но здесь она самоуточняется в дерридовском духе: это не просто тема Джека-творца, но тема «творческого кризиса».

Четвертый инцидент состоит из четырех эпизодов. Первый посвящен воспоминаниям Джека о жестоком убийстве женщины, в которую он был влюблен, второй — идеологии искусства Джека. «Искусство настолько грандиозно, что нам его не понять», — говорит он. *Fame* Боуи здесь демонстрирует удовольствие героя от обсуждения подробностей своей теории. Во втором эпизоде Джек, рассуждая о «благородной гнили», проводит параллели между вызревaniem десертных вин, разложением и музыкой Баха. И вновь здесь работает принцип деконструкции: ставя семантику музыки Баха в один ряд с разложением, Триер разрушает и реконструирует музыкальную цитату (как и в случае с цитатой «Весны» из «Времен года» Вивальди). Как только он возвращается к реальности, визуальные цитаты с изображениями виноградников и закадровое цитирование Партиты прекращается. В триаде «разложение — Бах — создание шедевра» режиссер фокусирует внимание на контрасте прекрасного — ужасного.

Героя также занимает мысль о том, что разрушение может привести к созиданию, и руины равноценны символам. К этой аналогии режиссера подводит теория руин нацистского архитектора А. Шпеера. В качестве еще одного символа искусства Джек использует нацистский самолет «юнкерс». Визуальный ряд вновь соткан из визуальных цитат, запечатлевших руины; хроник с диктаторами XX века.

По мере нарастания возбуждения Джека ускоряется монтажный ритм, музыка Партиты то звучит, то обрывается. Он говорит: «Все символы зла, влияющие на мир, для меня — экстравагантное искусство». После этого следуют документальные хроники концлагерей, душераздирающие фотографии жертв Холокоста, репрессий, ужасы войн. В этой сцене баховская тема впервые проводится медными духовыми инструментами. Кульминация резко прерывается провалом в темноту и возгласом Вёрджа: «Хватит! Ты Антихрист!»

Последний противопоставляет теории Джека символ концлагеря Бухенвальд³ — старый дуб, под которым Гёте писал своего «Фауста». Этот символ гуманизма

³ Бухенвальд (нем. Buchenwald — «буковый лес»).

и красоты по иронии судьбы оказался в самой гуще одного из величайших преступлений против человечества — на территории концентрационного лагеря. Очевидны параллели гётевского дуба в Бухенвальде с музыкой Баха в эпизоде человеческих страданий, но, несмотря на острый звукозрительный контрапункт, семантика Партиты здесь не подвергается деконструкции, напротив, скорбная символика резонирует с трагическим смыслом изображения.

Далее следует авторский комментарий от Триера о приближающемся закате западной цивилизации. Он воплощается через самоцитирование фрагментов фильмов «Европа», «Нимфоманка», «Антихрист», «Рассекая волны», «Меланхолия». Это самоцитирование превращается в «фильм в фильме», о нем можно говорить как об авторской рефлексивной конструкции: «...такого рода конструкции отсылают уже не к внутрифильмической реальности, а позволяют расширить само понимание текста, вывести его за рамки киноизображения» [8, с. 21]. Кадры и сцены воспроизводятся под фоновый треск кинопроектора и закадровые размышления Джека (Триера) о том, что душа — это разум, а тело — искусство и символы.

Особое место в череде автоцитат занимает «Меланхолия», финал из которой становится кульминацией режиссерского комментария. Сцены ожидания героями конца света и столкновение Земли с планетой-убийцей сопровождаются оригинальным саундтреком фильма — кульминацией Вступления из оперы «Тристан и Изольда» Р. Вагнера. Возможно, Триер делает акцент на финале «Меланхолии» не случайно, намекая на разрешение личностного конфликта Джека.

Проблема экзистенциального конфликта в «Меланхолии» как «...проблема личности разрешается через ее развоплощение: поглощение субъекта объективным миром и даже буквальное поглощение его космическим объектом, небесным телом. ...Катарсис случается, когда приходит смерть, — точно так же, как в “Тристане и Изольде”» [9]. Как и в «Меланхолии», личность и душа героя стираются без следа (он погибает в адском пламени).

Таким образом, в финале четвертого инцидента Триер соединяет экстаз, мучительное томление музыки Вагнера с эсхатологическим ужасом. В описанной зоне кульминации аудиовизуальная цитата не деконструируется, но, напротив, консонирует с режиссерским предостережением западным метанарративам: «Здесь смерть — то, чем она и является — высшей полнотой, “Что” для “Ничто”» [10, с. 110].

Пятый инцидент подводит итог «славе» Джека. Его яростное путешествие на огромной скорости к месту преступления сопровождается *Fame* Боуи. Череда кровавых преступлений заканчивается для героя встречей с Вёрджем в потайной комнате, строительством «идеального» дома из обезображенных человеческих тел под музыку Партиты. Эта сцена в полной мере иллюстрирует принцип работы монтажа аттракционов и звукозрительного контрапункта.

Шокирующие кадры под музыку Баха рожают запредельный диссонанс между видимым и слышимым. В пятом эпизоде Триер не просто деконструирует музыку Баха при помощи средств киноязыка, но и работает с ее семантикой. Напомним, что «...основой семантического содержания Партиты с-moll (тональность до минор в семантической трактовке эпохи Барокко — тональность печали, траура) являются события Страстной Недели» [11, с. 705].

В Партите Бах выражает риторические фигуры креста, полета ангелов, жертвенности. К этой риторике обращается внимательный к деталям Триер: в финале пятого инцидента он сталкивает образ убийцы с символами музыкальной цитаты. Герой из эстетствующего психопата, паразитирующего на памяти западноевропейской культуры, трансформируется в Антихриста, образ которого венчают Страсти Христовы.

Кроме того, в кульминации пятого инцидента Джек реконструирует на собственный лад проблему творца и ремесленника. Отвергая и то, и другое, он обретает себя в роли антитворца. Вспомним многократно повторенные цитаты с изображением Уризена: «...эта фигура в мифологии Блейка, ...“несведущий” бог-идиот и творец мира, архитектор вселенной. Что бы у него не выходило — все это из рук вон плохо... И Джек — тот же Уризен: он раз за разом пытается построить дом, все время сносит его, строит новый, считает себя архитектором, тогда как в действительности он и есть тот самый инженер (“демиург” означает “ремесленник”)» [12]. Наконец, найдя подходящий материал, Джек-Антихрист создает антигуманистический шедевр — дом из человеческих тел.

Таким образом, в финале пятого инцидента наступает главная кульминация кинотекста. Она достигается деконструкцией семантики музыкальной цитаты, разрушением нарратива о божественной природе Творца и сборкой-реконструкцией цитат из академического искусства в руины античеловеческого, антибожественного.

Эпилог картины носит символическое название нисхождения в ад — «Катабасис». Джек в красном капюшоне (отсылка к плащу Данте) вместе с Вёрджем (несомненно, Вергилием) спускаются в преисподнюю под звуки гула, дрожи Земли и Партиты в инфернально-скорбном переложении для органа. Здесь же Триер впервые акцентирует внимание на функциональном значении тишины. Она парализует действие, заставляя зрителя напряженно замирать в тягостном предчувствии. Нисхождение в ад реализуется приемами, характерными для эстетики «Догмы-95»: использованием ручной камеры, эффекта замедления движения, обращением к жанру мокьюментари. Перечисленные аудиовизуальные приемы создают иллюзию реального погружения под землю, передают состояние вязкого, гнетущего саспенса.

Кульминацией становится реконструированная картина Делакруа «Ладья Данте», где Джек, подобно Данте, — в красной мантии, а рядом с ним — Вёрдж

(Вергилий) и Флегий (перевозчик душ через Стигийское болото). Сюжет картины Делакура отсылает к Восьмой песни «Ада». Реконструкцию «Ладьи Данте» сопровождает музыка Партиты, но на этот раз в аранжировке для симфонического оркестра. Цитата вновь подвергается Триером деконструкции: она звучит в замедлении, акцент сделан на метрической пульсации, имитирующей шаги. Это финальное проведение Баха в фильме подводит итоги пути героя. Музыка Партиты отстраняется от образа героя, превращаясь в сверхтему рока и смерти.

Таким образом, в результате комплексного анализа кинотекста «Дома, который построил Джек» обнаруживается, что через интертекстуальные связи и их семантику, инструменты деконструкции (такие как дигрессионизм, разрушение, реконструкция, деформация, самоуточнение), а также принцип звукозрительного и смыслового контрапункта реализуется деконструкция смыслов музыкальных и визуальных цитат. Баховская Партита приобретает наиболее широкий семантический диапазон — от темы главного героя и темы Творца до темы разложения и Антихриста. Кроме того, нотный текст подвергается различным трансформациям (микроцитирование, наложение шумов, монтаж, ускорение и замедление). Цитата получает тембровое развитие от камерного музицирования-творения музыки Баха Гульдом в первом инциденте до апофеоза возмездия в «Катабасисе» у симфонического оркестра. Светлая и жизнеутверждающая семантика «Весны» Вивальди переворачивается и деконструируется, становится темой смерти и разрушения семейных ценностей. Цитата Вступления из «Тристана» Вагнера помещена в пространство кинотекста в качестве приема фильма в фильме — самоцитирования режиссером финальной сцены «Меланхолии», которая включена в пространство «Дома» как комплекс смыслов изображения и музыки другого кинотекста. Наконец, цитирование *Fame* Боуи, с одной стороны, можно трактовать прямолинейно (как тему самоуверенного злодея), с другой, — видеть в нем способ трансформации в тему нарастающей тревоги-одержимости.

В завершение хотелось бы отметить, что, несмотря на сложность и некоторую «избыточность» данного фильма, все описанные в настоящей работе стратегии преподносятся зрителю с большой долей авторской иронии: «Искусное релятивистское жонглирование философскими категориями и понятиями, которые можно повернуть и так и этак ... и культура, и философия всегда были для Триера лишь условностью, сводом правил и препятствий, игра с которыми делает работу интересней» [13]. Цель таких игр представляется в режиссерском стремлении оказать сильное воздействие на зрителя. Триер заставляет нас вглядываться в причудливое мерцание, сплетения, следы цитат и аллюзий и размышлять над модернистским потоком сознания героя, постмодернистским «пространством догадок».

ЛИТЕРАТУРА

1. Добровольский В. Ю. Понятие интертекстуальности в кинематографе (на примере фильмов Ларса фон Триера) // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8 (41). Ч. 2. С. 250–258.
2. Долин А. В. Дом, который построил Джек. Гид по фильму от Антона Долина. [Электронный ресурс]. URL: <https://kinoart.ru/reviews/jack-trier> (дата обращения: 06.12.2022).
3. Маньковская И. Б. Деконструкция // Новая философская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH4b339ad17a317e0a5fb64b> (дата обращения: 06.12.2022).
4. Автономова Н. С. Деррида и грамматология // Жак Деррида. О грамматики / пер. с фр. и вст. ст. Н. С. Автономовой. М.: Ad marginem, 2000. 511 с.
5. Бек А. де, Жусс Т. Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида // Сеанс [Электронный ресурс]. URL: <https://seance.ru/articles/kino-i-ego-prizraki/> (дата обращения: 06.12.2022).
6. Московская А. С. Образ злодея в фильме Л. фон Триера «Дом, который построил Джек» // Культура и искусство. 2019. № 11 [Электронный ресурс]. DOI: 10.7256/2454-0625.2019.11.31127.
7. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 622 с.
8. Аронсон О. В. Кинематографический текст и тексты о кино // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 2 (7). С. 21–24.
9. Тавризян А. В. «Меланхолия» Ларса фон Триера и музыка Рихарда Вагнера: единство поэтики или коллаж // Музыкальная академия. 2021. № 4 (776) [Электронный ресурс]. URL: <https://mus.academy/articles/melankholiya-larsa-fon-triera-i-muzyka-vagnera> (дата обращения: 06.12.2022).
10. Боталова А. А. Стратегии репрезентации философских концептов в кино. СПб.: СПбГУ, 2018. 49 с.
11. Сгибнева С. А. Тайнопись музыки И. С. Баха. Опыт сравнительной исполнительской интерпретации партиты для клавира № 2 до минор: Марта Аргерих, Георгий Соколов, Андже́ла Хьюитт Сгибнева // Science Time. 2015. С. 701–713 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/taynopis-muzyki-i-s-baha-opyt-sravnitelnoy-ispolnitelskoy-interpretatsii-partity-dlya-klavira-2-do-minor-marta-argerih-georgiy-sokolov> (дата обращения: 06.12.2022).
12. Стуканов К. Дом, который построил Джек» Ларса фон Триера из перспективы «Божественной комедии» Кирилл Стуканов [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/@only_sometimes-dom-kotoryi-postroil-dzhek-larsa-fon-triera-iz-perspektivy-b (дата обращения: 06.12.2022).
13. Корецкий В. Ларс фон Триер: почему он модернист? // Сеанс. 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://seance.ru/articles/lars-von-trier-modernist/> (дата обращения: 06.12.2022).

REFERENCES

1. *Dobrovolskij V. Yu.* Ponyatie intertekstual'nosti v kinematografe (na primere fil'mov Larsa fon Triera) // Vestnik RGGU. Seriya «Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie». 2018. № 8 (41). Ch. 2. S. 250–258.
2. *Dolin A. V.* Dom, kotoryj postroil Dzhek. Gid po fil'mu ot Antona Dolina. URL: <https://kinoart.ru/reviews/jack-trier> (data obrashcheniya: 06.12.2022).
3. *Man'kovskaya I. B.* Dekonstruksiya // Novaya filosofskaya enciklopediya. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH4b339ad17a317e0a5fb64b> (data obrashcheniya: 06.12.2022).
4. *Avtonomova N. S.* Derrida i grammatologiya // Zhak Derrida O grammatologii per. s francuzskogo i vstupitel'naya stat'ya N. S. Avtonomovoj. M.: Ad marginem, 2000. 511 s.
5. *Bek A. de, Zhuss T.* Kino i ego prizraki. Interv'yu s Zhakom Derrida // Seans. URL: <https://seance.ru/articles/kino-i-ego-prizraki/> (data obrashcheniya: 06.12.2022).
6. *Moskovskaya A. S.* Obraz zlodeya v fil'me L. fon Triera «Dom, kotoryj postroil Dzhek» // Kul'tura i iskusstvo. 2019. № 11. DOI: 10.7256/2454-0625.2019.11.31127. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31127 (data obrashcheniya: 06.12.2022).
7. *Delyoz Zh.* Kino M.: Ad Marginem, 2004. 622 s.
8. *Aronson O. V.* Kinematograficheskij tekst i teksty o kino // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury. 2012. № 2 (7). S. 21–24.
9. *Tavrizyan A. V.* «Melanholiya» Larsa fon Triera i muzyka Riharda Vagnera: edinstvo poetiki ili kollazh // Muzykal'naya akademiya. 2021. № 4 (776). URL: <https://mus.academy/articles/melankholiya-larsa-fon-triera-i-muzyka-vagnera> (data obrashcheniya: 06.12.2022).
10. *Botalova A. A.* Strategii reprezentacii filosofskih konceptov v kino SPb.: FGBOU VO SPbGU. 2018. 49 s.
11. *Sgibneva S. A.* Tajnopis' muzyki I. S. Baha. Opyt sravnitel'noj ispolnitel'skoj interpretacii partity dlya klavira № 2 do minor: Marta Argerih, Georgij Sokolov, Andzhela H'yuit Sgibneva // Science Time. 2015. S. 701–713 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/taynopis-muzyki-i-s-baha-opyt-sravnitel'noj-ispolnitelskoj-interpretatsii-partity-dlya-klavira-2-do-minor-marta-argeri-h-georgiy-sokolov> (data obrashcheniya: 06.12.2022).
12. *Stukanov K.* Dom, kotoryj postroil Dzhek» Larsa fon Triera iz perspektivy «Bozhestvennoj komedii» Kirill Stukanov URL: https://vk.com/@only_sometimes-dom-kotoryi-postroil-dzhek-larsa-fon-triera-iz-perspektivy-b (data obrashcheniya: 06.12.2022).
13. *Koreckij V.* Lars fon Trier: pochemu on modernist? // Seans. 2019. URL: <https://seance.ru/articles/lars-von-trier-modernist/> (data obrashcheniya: 06.12.2022).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Комарова А. А. — канд. искусствоведения; anastasiakomar0wa@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Komarova A. A. — Cand. Sci. (Art); anastasiakomar0wa@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-3563-1625