

УДК 821.111-192

doi 10.17072/2304-909X-2023-17-138-151

**ПЕСНЯ *MOTHER* ГРУППЫ PINK FLOYD  
В ФИЛЬМЕ. ПАРКЕРА *THE WALL* (1982):  
ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ**

**Александра Дмитриевна Герасимова**

студентка факультета современных иностранных языков и литератур,  
«Лингвистика»

Пермский государственный национальный исследовательский университет,  
614068, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15  
gerasimova070702@gmail.com

**Андрей Леонидович Хохряков**

старший преподаватель, кафедра лингвистики и перевода,  
факультет современных иностранных языков и литератур,

Пермский государственный национальный исследовательский университет,  
614068, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15  
andreipsu@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3391-5632>

Статья поступила в редакцию: 20.10.2023

Статья рассматривает проблему преобразования рок-поэтического текста в смыслообразующий компонент кино на примере перехода песни *Mother* (сл. муз. Р. Уотерс, 1979) группы Pink Floyd в аудио-визуальный ряд художественного фильма *Pink Floyd: the Wall* (реж. А. Паркер, 1982). Статья опирается на анализ киносценария упомянутого фильма, выявляя специфику отношений автор – сценарист, сценарист – режиссёр, автор – режиссёр. Полилог песни, сценария и его киновоплощения ведёт к появлению визуального ряда, который вводит новых героев и выстраивает связи с другими сценами фильма. Соединяя текст и визуальные образы, киноязык развивает заложенную в песне полемику философских концепций З. Фрейда, К. Юнга и Э. Фромма. Приём перекрёстного монтажа способствуют невербальной коммуникации со зрителем, раздвигая границы восприятия художественного произведения. Авторы статьи приходят к выводу о существовании различных форм диалога, который рождается в интермедиальном переходе от текста песни к его аудио-визуальному воплощению.

**Ключевые слова:** рок-лирика, рок-поэзия, Pink Floyd, the Wall, Роджер Уотерс, Алан Паркер, кинематограф, монтаж, саунд-трек, интермедиальность.

Традиция синтеза музыки, текста и актёрского мастерства существует на протяжении длительного времени – начиная с обрядовых

форм, получая продолжение в религиозных практиках и фольклорной традиции, соединяясь с наивным искусством в формате карнавала и бродячего цирка, в театральных постановках и кино. Из поколения в поколение «человечество прикасалось к миру символическими зрелищными образами, таким образом, объясняя свое мировосприятие» [Карабушенко 2021: 39]. Перформанс выступает как «обращение к власти ... и как обращение к обществу», что сближает рок-выступление с театром Возрождения, а также театром Просвещения и Нового времени [Бараниченко 2016: 57].

В XX в. формат диалога со зрителем одновременно усложняется и становится доступным благодаря радиовещанию и телевидению, которые сокращают дистанцию между исполнителем и зрителем [Хохряков 2019: 108]. В основу кинокартин до 1979 г., помимо реальных событий и литературных произведений, ложились только мюзиклы и их обновлённая форма – рок-оперы (*Jesus Christ Superstar* Эндрю Ллойда-Уэбера (1973) [Webber, Rice: URL], *Tommy* группы The Who (1975) [The Who: URL]). Яркий пример интермедиальной связи рок-поэзии и кинематографа – альбом *The Wall* (1979) группы Pink Floyd (1965–1995; 2005; 2007; 2012–2015; 2022) и его экранизация *Pink Floyd: the Wall* (1982) в исполнении режиссёра Алана Паркера (Sir Alan William Parker; 1944–2020) по сценарию члена группы и автора текстов Роджера Уотерса (George Roger Waters; 1943).

Отметим несколько работ, которые помогают продвинуться в изучении как самого альбома, так и его связей с фильмом. Это «Метафорическое моделирование действительности в альбоме рок-группы Pink Floyd “The Wall» С. С. Чистовой [Чистова 2018]; «Интердискурсивность как коммуникативный феномен (на материале поздних альбомов Pink Floyd)» О. А. Мельниковой [Мельникова 2004]; «Pink Floyd – the Wall”: Зритель и коллективная память» А. Патракова [Патраков 2018]; «Творчество послевоенного поколения рок-музыкантов (на материале двойного альбома “The Wall” британской рок-группы “The Pink Floyd» Н. О. Пителина и М. В. Гордовой [Пителин 2016]. Среди иностранных источников следует выделить *Deconstructing Pink Floyd The Wall* М. Nilufar [Nilufar 2016: URL], *Distorted Identity, Madness and Trauma: the Struggle for Identity in Pink Floyd’s the Wall* В. Jankowska [Jankowska: 129–145], *“A Crack in the Ice”: Attachment and Insanity in Pink Floyd’s The Wall* М. E. Geddy [Geddy 2018: URL]. Отдельного внимания заслуживает веб-сайт *“Pink Floyd’s ‘The Wall’: A Complete Analysis”* В. Urick [Urick: URL], который содержит произвольный, но всё же детальный анализ каждой песни альбома, сопоставляя их с фильмом, в диалоге с фанатским сообществом.

*The Wall* привлекает исследователей по двум причинам. Во-первых, в силу его содержательного реалистического характера: альбом раскрывает проблему «эха» Второй мировой войны в послевоенной Британии, отчуждение личности в обществе потребления, реванш авторитаризма, материнский контроль и поиск идентичности. Во-вторых, с точки зрения формы: альбом обнаруживает синкретический, интермедийный потенциал, поскольку это собрание композиций, объединённых общими персонажами и сюжетной линией. Песни альбома – не просто иллюстрация исторических событий, это диалог героя с эпохой и каждым отдельным слушателем, в частности. Текст рок-композиции «перестает быть танцевальным сопровождением и приобретает характер личного сообщения. Слушающий получает возможность присутствия (воспроизведения послания и нажатия на паузу) в любой комфортный для него момент: дома, не отвлекаясь от работы, за рулём автомобиля» [Хохряков 2018: 108]. Язык кино усиливает эту коммуникацию: зритель получает ещё больше информации, сопоставляя её со своим опытом и культурным фоном.

Экранизация является одновременно интерпретацией исходного текста и ситуацией «двойного кодирования» [Чагина 2018: 147 – 148]. Так, *Pink Floyd: The Wall* можно воспринимать как видения режиссера и автора текста/сценариста, дополняющие друг друга, и как одновременное использование интертекста и метанарратива [Федоров 2016: 550 – 551]. То есть, сам фильм выходит за пределы текста, дополняя его, привнося новые смыслы. Новым здесь является то, что сюжет экранизации не заложен изначально. Визуальные образы имеют право на самостоятельное существование, но также дополняют и раскрывают лирику рок-альбома.

Экранизация придаёт текстам песен драматический характер [Нехорошев 2009]. Поскольку в фильме *Pink Floyd: The Wall* отправной точкой выступает рок-текст, озвучиваемый от первого лица, и в нём за редкими исключениями отсутствует диалогичность, нет описаний или слов рассказчика, придание драматизма достигается за счет визуальных образов, которые представлены в двух видах: кинематографическом и мультипликационном. Помимо этого, у зрителя, имеющего опыт прочтения лирики или прослушивания песен Pink Floyd, могут возникать собственные образы, не совпадающие с кинотекстом, так как в фильме используется театрализация смешанного вида, основанная на компиляции готового материала и новых режиссерских решений [Мишина, Подольская, Самсоненко 2021: 36].

Фактически тексты Pink Floyd выступают для режиссёра Алана Паркера и мультипликатора Джеральда Скарфа (Gerald Anthony Scarfe;

1936) как интертекст и даже включенный текст, без которого визуальные образы имеют право на самостоятельное существование, но могут быть наиболее полно раскрыты благодаря изначальному тексту. Синтез искусств (музыка, поэзия, кинематограф, анимация) и используемые при этом средства позволяют говорить об экранизации как о гипертексте, интермедиаальный код которого позволяет расставить наиболее важные авторские акценты в понимании персонажа, ситуации, а иногда и всего произведения [Иванова 2001: URL].

Объектом нашего исследования выступают кинообразы песни *Mother* в их отношении к оригинальному тексту и киносценарию. Выбор композиции не случаен, так как она служит объединению ключевых идей альбома, а её видеоряд содержит отсылки к другим сценам фильма.

Сюжет песни отсылает к детству Пинка, которого растит чрезмерно заботливая вдова (отец Пинка гибнет на фронте). Лирическое, авторское начало песни усиливает драматический, почти театральный приём: диалог между родителем и ребёнком воспроизводят два вокалиста - Р. Уортерс (Пинк) и Д. Гилмор (мать).

Текст композиции *Mother* состоит из трёх куплетов и двух припевов, а также вставок (*post-chorus* и *outro*, см. ниже). Стихотворение написано хорейским метром [Гаспаров 1967: 810 – 811] (в британской традиции – *trochaic* [Rhythm and Meter in English Poetry: URL]) и содержит в себе преимущественно парные рифмы. Первая, вторая и четвертая строфа представляют собой октеты, однако третья является катреном [Гаспаров 1987: 425]. Кроме того, текст композиции заканчивается дополнительной строкой:

*[Verse 1: Roger Waters]*

*Mother, do you think they'll drop the bomb?*

*Mother, do you think they'll like this song?*

*Mother, do you think they'll try to break my balls?*

*Ooh-ah, Mother, should I build the wall?*

*[Verse 2: Roger Waters]*

*Mother, should I run for president?*

*Mother, should I trust the government?*

*Mother, will they put me in the firing line?*

*Ooh-ah, is it just a waste of time?*

*[Chorus: David Gilmour]*

*Hush now, baby, baby, don't you cry*

*Mamma's gonna make all of your nightmares come true*

*Mamma's gonna put all of her fears into you*

*Mamma's gonna keep you right here, under her wing  
She won't let you fly, but she might let you sing  
Mamma's gonna keep baby cosy and warm*

*[Post-Chorus]*

*Ooh babe, ooh babe, ooh babe  
Of course, Mamma's gonna help build the wall*

*[Guitar Solo]*

*[Verse 3: Roger Waters]*

*Mother, do you think she's good enough... For me?  
Mother, do you think she's dangerous... To me?  
Mother, will she tear your little boy apart?  
Ooh-ah, Mother, will she break my heart?*

*[Chorus: David Gilmour]*

*Hush now, baby, baby, don't you cry  
Mamma's gonna check out all your girlfriends for you  
Mamma won't let anyone dirty get through  
Mamma's gonna wait up until you get in  
Mamma will always find out where you've been  
Mamma's gonna keep baby healthy and clean*

*[Post-Chorus]*

*Ooh babe, ooh babe, ooh babe  
You'll always be "baby" to me*

*[Outro: Roger Waters]*

*Mother, did it need to be so high? [Pink Floyd Lyrics: Mother URL].*

Песню начинает и завершает один из самых излюбленных приёмов Р. Уотерса – повторяющиеся вопросы. Первые два куплета характеризуют проблемы, далекие от мира ребёнка: это фиксация на придуманных, воображаемых фобиях (атомная война, политические интриги), амбиции художника (успех Пинка как музыканта), подсознательные страхи (физиологическая травма) и социальные фобии (риск быть брошенным в бой на передовую). Риторический характер вопросов предполагает отрицательный ответ: ведь если этого не случилось, и явной угрозы не предвидится, к чему об этом беспокоиться? Если в первых двух куплетах преобладает будущее время, то в третьем перемены происходят в настоящем: когда в жизни Пинка появляется возлюбленная –

«другая», *she*, вопросы теряют свою риторичность, становятся связанными с реальным «сейчас» (хороша ли любимая для героя, одобряет ли мать его выбор?) и ближайшим будущим (будет ли она ему верна, не разобьёт ли сердце?). Текст песни, включая его связь с музыкой, заслуживают отдельного более подробного анализа, что будет сделано нами в дальнейших публикациях. В настоящей работе мы сосредоточимся на выходе текста в визуальные композиционные решения.

Сопоставляя поэтический оригинал и кинообразы *Mother*, мы совершили редкую находку – официальный сценарий к фильму *Pink Floyd: The Wall* за авторством Р. Уотерса, по совместительству автора песни (как и большинства композиций альбома). В тексте сценария на *Mother* приходится пять сцен (с 30 по 32 и с 34 по 35), которые длятся с 00:28:10 по 00:35:13 [Waters R. “The Wall”: Screenplay, 1981. URL]. При этом вводятся «новые» герои и локации, которых нет в песне. Отличительная особенность всех сцен – перекрёстный монтаж (*cross-cutting*; обозначены в сценарии *Pink Floyd: the Wall* как *intercut*), когда автор склеивает кадры между разными локациями и, что важно, временными точками [Виды монтажа: URL], [Stepanov: URL]. Монтаж выступает как средство, провоцирующее диалог режиссера фильма и зрителя, поскольку неуиденное может трактоваться и осмысливаться ими по-разному [Эйзенштейн 1998: 63–101]. Посмотрим, какие новые смыслы вносит перекрёстный монтаж в экранизацию песни *Mother*.

Сцена №1 (в сценарии №30) начинается со звука сердцебиения и музыкальной шкатулки. Главный герой пытается дозвониться до жены в Великобританию, будучи на гастролях в США, но никто не берёт трубку. Герой смотрит на их совместный полароидный снимок и вспоминает их первый поцелуй. Происходящее выражает конфликт памяти и реальности: герой «заменяет» решение реального конфликта обращением к воспоминаниям. Образ трубки, раскачивающейся на телефонном проводе, показанной крупным планом, служит отсылкой к началу фильма – к сцене гибели отца Пинка на фронте. Не случайно образ матери соединяется в тексте с войной и бомбой: “*Mother, do you think they'll drop the bomb?*”.

В сцене № 2 (в сценарии № 31) главный герой, не дозвонившись до жены, отключает телефон и вспоминает детство. Мы понимаем, что звонок жене – это метафорический способ Пинка «связаться» с прошлым. Думая о жене, вспоминать о матери – несомненно, фрейдистский мотив. Поза взрослого Пинка напоминает эмбриона; раскачиваясь, он будто убаюкивая себя, пытается стать для себя родителем. При этом, с одной стороны, Пинк как музыкант и состоявшаяся звезда по-прежнему ждёт ободрения матери: “*Mother, do you think they'll like this song?*”; с другой

стороны, это проекция ребёнка в будущее: «буду ли я успешен и востребован»? Данную сцену можно понять как «застывание» [Максудова, Максудов 2018] Пинка в ребёнке, который не прошел процесс эмоциональной сепарации от матери, и до сих пор зависит от её мнения.

В сцене № 3 (не представлена в сценарии, введена режиссёром) Пинк-школьник дожидается, когда его пригласят в кабинет директора, из которого навстречу герою выходит плачущий ученик. Из-за жестокости учителей Пинк враждебно настроен к внешнему миру. Слова “*Mother, do you think they'll try to break my balls? / Ooh-ah, Mother, should I build the wall?*” говорят о том, что главный герой не чувствует себя безопасно среди людей. Такое поведение ребёнка парадоксально, так как основной тип социальной ориентированности, присущей детям – открытость миру [Зеньковский 1995]. Поза мальчика напоминает позу заключенного, которая продолжит далее в альбоме/фильме лейтмотив суда. Отметим большое количество свободных стульев рядом с Пинком, которые символизируют как одиночество персонажа, так и протокольный, обезличенный, повторяемый характер наказания.

В сцене № 4 (не представлена в сценарии, введена режиссёром) мы видим смену планов «мальчик-мужчина». Под барабанную дробь маленький Пинк, вооружённый биноклем, закулив сигарету и отодвинув модель крейсера, наблюдает за раздеванием и отправлением ко сну соседской девушки – что можно интерпретировать как воображаемые победы над женским полом. Перекрёстный монтаж позволяет стереть грань между временным пространством в фильме: Пинк смотрит на девочку, видя в ней будущую жену, а появление матери на пороге детской комнаты сменяется приходом в дом взрослого Пинка его супруги. Подглядывание за соседкой является своеобразной инициацией [Гутова 2018: 239–243], однако процесс взросления прерван матерью. Пинк даже доверяет ей вопрос отношений с государством (“*Mother, should I trust the government?*”). По Эриху Фромму, нежелание того, чтобы ребенок вырос, противоречит самой концепции материнской любви и поэтому является парадоксальным и психологически нездоровым [Фромм 2022: 87–94]. При этом чувство опасности, которое мать вызывает у сына пением колыбельной, по Юнгу, считается нормой [Юнг 1997: 211]. Таким образом, в тексте Pink Floyd происходит не только диалог матери и ребёнка, но и своеобразная полемика философских концепций.

Сцена № 5 (в сценарии № 32, № 34, № 35, с дополнениями) показывает визит доктора в дом болеющего Пинка: он измеряет мальчику температуру, при этом Пинк спокоен и даже как будто озадачен: он никогда не испытывал такого внимания к своей персоне со стороны мужчины. Нервничающая мать заражает ребёнка своим беспокойством.

Отрицательная сторона её гиперопеки отражается в строке *“Mother, am I really dying?”* (добавлена в композицию специально для фильма, в тексте альбома отсутствует). Треугольник с участием Пинка, матери и доктора «воплощает уверенность и стабильность» [Уорд 2005: 69], где доктор играет роль недостающего звена в жизни Пинка – его отца. Однако, когда мать и доктор покидают его, Пинк теряет опору и приравнивает это к смерти. Оставшись один, он видит страшные тени и спускается в комнату к матери, ложась к ней в постель. В следующем кадре мы видим жену Пинка, которая отворачивается от него во сне. Действие вновь переносится в прошлое: спустившись к матери, маленький Пинк обнаруживает на «своём» месте полуразложившийся труп отца (отсутствует у Уотерса-сценариста, вводится режиссёром А. Паркером). С одной стороны, согласно исследователю творчества Pink Floyd Б. Урику, образ матери, спящей в постели с мёртвым отцом, говорит о её нежелании отпустить прошлое [Urick: URL]. С другой стороны, этот образ, вызванный подсознательно, болезненным бредом, можно интерпретировать как одновременное желание ребёнка заполнить пустующее место в треугольнике и страх перед его последствиями. Принятие маленьким мальчиком на себя роли отца (по сути, иллюстрация Эдипова комплекса), заставляет задуматься, не выброшен ли Пинк из детства: *«because he must act as husband to his mother, because he must grow up before his time, Pink never really has a childhood...»* [Urick: URL].

По сценарию (сцены №36, №36), фигура отца появляется в менее пугающем облики: встав с постели, главный герой берёт в руки неподключенную электрогитару, проводит пальцами по струнам и, недовольный результатом, упирает её в плечо наподобие винтовки, как бы прицеливаясь (таким образом музыканты проверяют стабильность грифа и высоту струн). При этом Пинк выступает как «флэшбэк» своего отца, проверяющего оружие в следующем кадре – на фронте, в Италии, во время Второй мировой [Waters 1981: Scene 36, URL].

Согласно Уотерсу, в сцене №6 (в сценарии №33) должны были предстать сами Pink Floyd, исполняющие *Mother* на концерте и обозначенные как «рассказчики» – *narrators* [Waters 1981: Scene 36, URL] (заменены в экранизации на Пинка-диктатора, читающего морали своей пастве, как итог духовного разложения героя). Вместо этого А. Паркер показывает начало семейной жизни героя (свадьбу) и её завершение (уход из дома жены как реакцию на инфантильное отстранение и наркотические запой Пинка). Замещая кадры выступления группы фрагментами жизни главного героя, режиссёр предлагает сложить их в единую картину и стать рассказчиком самому зрителю.

Обратим внимание на позы персонажей во время бракосочетания,



показанные в этой сцене: все они «закрытые» [Пырьев 2017], что позволяет нам предположить, что отношения пары изначально были отстраненными. В сцене присутствуют реплики жены Пинка (крайне редкие для введённых персонажей): “*Hello. Is anybody here? Do you remember me? We met in the registry office,*” – спрашивает жена, отсылая нас к началу сцены (свадьба). Её голос звучит как далёкое эхо, отражая отчуждение главного героя, пребывающего под пагубным воздействием наркотиков.

В сцене № 7 (в сценарии № 38, с дополнениями) показаны Пинк и его менеджер. Интересно, что именно в этот момент звучит строчка “*for me?*”, что можно рассматривать как сомнение: не о собственной ли выгоде заботится его менеджер? С другой стороны, именно в менеджере Пинк обнаруживает «мать», источник принятия решений. Далее мы возвращаемся к началу визуального ряда композиции *Mother*: жена Пинка плачет во время его звонка, но не берёт трубку. В процессе перекрёстного монтажа мы видим, как она завязывает отношения с другим мужчиной; в это же мгновение маленький Пинк решается пригласить мало знакомую девицу на танец (эпизоды, введённые А. Паркером, очевидно в ходе обсуждения с Уотерсом). По воспоминаниям Уотерса, его собственная мать заставляла его посещать уроки балльных танцев, наряжая его в шорты и превращая его в гнома в руках великовозрастных партнёрш, что вызывало в нём чувство унижения [Urick: URL]. Монтаж сцены выстроен так, что во взгляде на нового мужчину жена героя видит в нём маленького Пинка, а Пинк в партнёрше по танцам – будущую жену. При этом оба героя несчастны в силу своих ожиданий: нужна ли Пинку жена, если он видит в ней мать? Испытывает ли жена Пинка потребность в (непослушном) ребёнке? В сцене, изображающей вальсирующие пары, мастерски выхвачен камерой эпизодический персонаж – дряхлеющий сублильный кавалер в объятиях тучной женщины (матери Пинка?), ведомый ею в танце, – как негативная проекция всех «пинков», плывущих по жизни тени своих «мам».

Сцену завершает образ, с которого начиналась песня (в сценарии – сцена № 31): одинокий Пинк в позе эмбриона в гостинице на гастролях в Америке. Волей перекрёстного монтажа герой оказывается «встроен» в сплетённые тела жены Пинка и её любовника – как итог физической близости двух взрослых и отторжения ребёнка в круговороте сменяющихся жизненных ролей. По замыслу Уотерса-режиссёра, песню *Mother* должен был завершать иной образ (сцена №39) – трубка от военной радиации в окровавленной руке отца Пинка [Waters 1981: Scene 39, URL] – реминисценция к началу фильма. Внимательный зритель увидит «оммаж» Паркера идее Уотерса в виде болтающейся телефонной трубки

в номере Пинка. Переключка этих образов позволяет говорить о попытке сына «дозвониться» до своего отца и молчании той, кто его замечает.

В качестве вывода по связи текста *Mother* с фильмом, отметим нелинейность хронологии визуального ряда вкупе со множеством эпизодов. Несмотря на то, что в сценарии используется лексический оборот *we see* [Waters 1981: URL], зритель фильма выступает ещё и соавтором сюжета, в диалоге с автором текста, режиссёром и сценаристом. С помощью монтажа «зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ. Зритель не только видит избираемые элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор» [Эйзенштейн 1998: 78]. Текст песни и сценарий Р. Уотерса задают сюжетную линию экранизации *Mother*, а добавочные эпизоды А. Паркера позволяют лучше раскрыть характеры персонажей, помогая зрителю собрать эту историю воедино. И текст, и визуальное решение выступают потенциальным материалом для диалога концепций Юнга и Фромма – как в интерпретации архетипа матери, так и ролевых моделей вообще [Трошина 2016: URL].

Трансформации *Mother* способствует внутренний диалог Уотерса-поэта и Уотерса-сценариста, когда прозаический, почти документальный текст становится важным дополнением поэтического продукта. В диалоге с режиссёром А. Паркером, с использованием новых технических средств и художественных приёмов, включая перекрёстный монтаж, поэзия Уотерса раскрывается наиболее полно, обнаруживая новые характеры и связи, подключая к их интерпретации более широкую зрительскую аудиторию. В целом, композиция *Mother* демонстрирует эвристический потенциал рок-поэзии, которая выстраивает диалог с социо-культурным контекстом эпохи и другими видами искусства.

### Список литературы

Бараниченко Н. В. Человек и сцена: перформативные практики в антропологии мирового театра // *НОМОТНЕТИКА: Философия. Социология. Право*. 2016. №10 (231). С.53–61.

*Виды монтажа*. Киностудия высшей школы режиссёров и сценаристов. URL: <https://kinoshkola.org/pages/b461a0e6-c2d6-4716-8c56-bcbbcbdf7fca> (дата обращения: 23.10.2023).

Гаспаров М. Л. Метрическое стихосложение // *Краткая литературная энциклопедия* / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 4: Лакшин–Мураново. 1967. С. 810–811.

Гаспаров М. Л. Строфа // *Литературный энциклопедический словарь*. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 425.

- Гутова Л. А.* Инициальный обряд и мотивы инициации в фольклоре // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. №7–2 (85). С. 239–243.
- Зеньковский В. В.* Психология детства. М.: Академия, 1995. 391 с.
- Иванова Е. Б.* Интертекстуальные связи в художественных фильмах: Автореф. дис. канд. филол. наук. Волгоград, 2001. 16 с. URL: <https://www.dissert-cat.com/content/intertekstualnye-svyazi-v-khudozhestvennykh-filmakh> (дата обращения: 23.10.2023).
- Карабущенко П. Л.* Карнавальная культура: Пикник на обочине средневековой истории // ВЭ. 2021. №2. С.39–43.
- Максудова Е. А., Максудов М. Ю.* Современные психологические подходы к работе с эмоционально-личностными нарушениями // АНИ: педагогика и психология. 2018. №3 (24). С. 341–344.
- Мельникова О. А.* Интердискурсивность как коммуникативный феномен (на материале поздних альбомов Pink Floyd): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Мельникова Олеся Александровна. Тверь, 2004. 15 с.
- Мишина Т. В., Подольская И. Н., Самсоненко Т. А.* Театрализация как метод режиссуры театрализованных представлений и праздников // International Journal of Professional Science. 2021. №8. С. 32–38.
- Нехорошев Л. Н.* Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. 344 с.
- Патраков А.* “Pink Floyd – the Wall”: зритель и коллективная память // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. №8 (41). С. 97–111.
- Пителин Н. О.* Творчество послевоенного поколения рок-музыкантов (на материале двойного альбома “The Wall” британской рок-группы “The Pink Floyd”) / Н. О. Пителин, М. В. Гордова // Актуальные вопросы гуманитарных наук глазами молодежи: сборник научных статей по итогам IX международной и X межвузовской научных конференций студентов и молодых ученых – Рязань: Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина, 2016. С. 166–174.
- Пырьев Е. А.* Эмоциональное поведение человека // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. 2017. №2. С. 34–38.
- Трошина Е.* Архетип матери и супружеские отношения // Ungpsy: Юнгианская психология в России, 2016. URL: <http://jungpsy.ru/?p=738> (дата обращения: 23.10.2023).
- Уорд П.* Композиция кадра в кино и на телевидении. М: ГИТР, 2005. 196 с.
- Федоров А. А.* Концепция литературного творчества Умберто Эко и воплощение модели писателя «Умберто Эко - М-автор» // Российский гуманитарный журнал. 2016. № 6. С. 543–553.
- Фромм Э.* Искусство любить. М.: АСТ, 2022. 224 с.
- Хохряков А. Л.* Эволюция песенного творчества «Битлз» и интертекстуальные мотивы // Филологическая наука и образование: тенденции и инновации. Сборник конкурсных научно-исследовательских работ студентов, Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермский институт экономики и финансов, ООО «Научно-методическое объединение «ИЖ-Логос», Удмуртский государственный университет. Пермь, 2019, С. 106–116.

Чагина А. П. Сравнительный анализ романа М. Пуига "Поцелуй женщины-паука" и сценария Л. Шредера к одноимённому фильму // *Мировая литература в контексте культуры*. 2018. №7 (13). С. 147–155.

Чистова С. С. Метафорическое моделирование действительности в альбоме рок-группы Pink Floyd "The Wall" // *Учимся понимать Россию: Политическая и массмедийная коммуникация. Материалы Международной научной конференции*. Отв. ред. А.П. Чудинов. 2018. Издательство: Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург), С. 284–289.

Эйзенштейн С. М. Монтаж // *Монтаж: сб. ст. к 100-летию со дня рожд.* – М.: Изд-во ВГИК, 1998. С. 63–101.

Юнг К. Г. Сознание и бессознательное: Сборник / К.Г. Юнг. – СПб.: Университетская книга, 1997. 544 с.

Geddy M. E. "A Crack in the Ice": Attachment and Insanity in Pink Floyd's The Wall (Georgia Southern University, 2018) University Honors Program Theses. 334. URL: <https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/honors-theses/334> (last accessed: 23.10.2023).

Jankowska B. Distorted Identity, Madness and Trauma: the Struggle for Identity in Pink Floyd's the Wall (Nicolaus Copernicus University) // *CURRENTS. A Journal of Young English Philology Thought and Review*, Vol. 4: Beyond Horizon, Toruń 2018, pp. 129–145.

Nilufar M. Deconstructing Pink Floyd The Wall (University of Bradford, 2016). URL: [https://www.researchgate.net/publication/316513649\\_Deconstructing\\_Pink\\_Floyd\\_The\\_Wall](https://www.researchgate.net/publication/316513649_Deconstructing_Pink_Floyd_The_Wall) (last accessed: 23.10.2023).

*Pink Floyd Lyrics: Mother* // AZLyrics. URL: <https://www.azlyrics.com/lyrics/pinkfloyd/mother.html> (last accessed: 23.10.2023).

*Rhythm and Meter in English Poetry* // *Encyclopedia of poetry and poetics*: Princeton University Press, 1965. Description: xxiv, 906 p. URL: <https://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88/meter.html> (last accessed: 23.10.2023).

Stepanov D. Перекрёстный монтаж // *Теория монтажа. Часть 4*. URL: <https://medium.com/daste/theory-of-video-editing-part4-73b63a6ce04c> (дата обращения: 25.05.2023).

*The Who. Tommy*. URL: <https://genius.com/albums/The-who/Tommy> (last accessed: 23.10.2023).

Urick B. *Mother / Pink Floyd's 'The Wall': A Complete Analysis*. URL: <https://thewallanalysis.com/mother/> (last accessed: 23.10.2023).

Webber A. L., Rice T. *Jesus Christ Superstar - A Rock Opera*. URL: <https://genius.com/albums/Jesus-christ-superstar-original-studio-cast/Jesus-christ-superstar-a-rock-opera> (last accessed: 23.10.2023).

### Видео-источники

*Pink Floyd – The Wall* (1982, film directed by Alan Parker). URL: <https://yandex.ru/video/preview/1409197618112696228> (last accessed: 23.10.2023).

Waters R. *Mother* // Waters R. "The Wall": Screenplay, 1981. URL: <https://archive.org/details/PinkFloydsTheWallMovieScript/page/n27/mode/2up> (last accessed: 23.10.2023).

**THE INTERMEDIAL TRANSITION  
OF PINK FLOYD'S *MOTHER*  
IN *THE WALL* BY A. PARKER (1982)**

**Alexandra D. Gerasimova**

Student of Linguistics,  
Faculty of Modern Foreign Languages and Literature,  
Perm State University  
614068, Russia, Perm, Bukirev str., 15  
gerasimova070702@gmail.com

**Andrei L. Khokhryakov**

Senior lecturer, Department of Linguistics and Translation,  
Faculty of Modern Foreign Languages and Literature,  
Perm State University  
614068, Russia, Perm, Bukirev str., 15  
andreipsu@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3391-5632>  
Submitted: 20.10.2023

The article considers the problem of transforming a piece of rock-poetry into an extra-meaning element in cinematography – using the example of the song *Mother* (R. Waters, 1979) by Pink Floyd, as a part of the film *Pink Floyd: the Wall* (dir. A. Parker, 1982). Along the song lyrics and the video footage, the article examines the film script, promoting the ‘songwriter – screenwriter’, ‘screenwriter – film director’, and ‘songwriter – film director’ interaction, resulting in a further perspective, introducing new characters, setting ties with other parts of the film. By combining the *Mother* lyrics and their visual implementation, the film unwinds the hidden polemics of the philosophical concepts of S. Freud, C. Jung and E. Fromm, only hinted in the lyrics. The technique of cross-cutting favours the non-verbal communication with the audience, pushing the boundaries of the film into a broader art object. The authors of the article reveal various forms of critical appreciation, born through inter-medial transition of the song lyrics into sound- and visual production.

**Key words:** rock lyrics, rock poetry, Pink Floyd, the Wall, Roger Waters, Alan Parker, cinematography, cross-cut, soundtrack, intermediality.

**Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:**

*Герасимова А. Д., Хохряков А. Л.* Песня *Mother* группы Pink Floyd в фильме А. Паркера *The Wall* (1982) // *Мировая литература в контексте культуры*. 2023. № 17 (23). С. 138–151. doi 10.17072/2304-909X-2023-17-138-151

**Please cite this article in English as:**

*Gerasimova A. D., Khokhryakov A. L.* Pesnya Mother gruppy Pink Floyd v fil'me A. Parkera *The Wall* (1982) [The Intermadial Transition of Pink Floyd's *Mother* in *The Wall* by A. Parker (1982)]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2023, issue 17 (23), pp. 138–151. doi 10.17072/2304-909X-2023-17-138-151