

УДК 7.01. 316.

Горбатова Олеся Васильевна,
кандидат культурологии, преподаватель
прогимназии «Гармония» г. Москва, аспи-
рантка ФГАОУ АПК и ППРО г. Москва
olesia.gorbatova@yandex.ru

Gorbatova Olesya Vasilyevna
Ph.D. in Culturology, teacher of a pro-
gymnasium "Harmony", graduate student
APK PPRO, Moscow
olesia.gorbatova@yandex.ru

Л. ВАН БЕТХОВЕН В ПРОСТРАНСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО И ЗАРУБЕЖНОГО КИНЕМАТОГРАФА: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ¹

Аннотация. В статье предпринимается культурологический анализ образцов отечественного и зарубежного кинематографа, в числе которых «Заводной апельсин» С. Кубрика, «Леон» Л. Бессона, «Сталкер» А. Тарковского, «Покаяние» Т. Абуладзе, «Лекция 21» А. Барикко. Их выбор обусловлен тем, что в качестве одной из неотъемлемых составляющих рассматриваемых ки-нолент выступает Симфония № 9 Л. ван Бетховена. Акцентируя внимание на взаимодействии визуального и аудиального рядов, автор выстраивает систему аргументации, обеспечивающую возможность осуществить опыт интерпретации и реинтерпретации классического произведения.

Ключевые слова: кино, симфония № 9 Л. ван Бетховена, режиссер, композитор, интерпретация, реинтерпретация.

L. VAN BEETHOVEN IN SPACE OF DOMESTIC AND FOREIGN CINEMA: CULTUROLOGICAL ANALYSIS

Abstract: In article the culturological analysis of samples of domestic and foreign cinema among which "Clockwork orange" of S. Kubrick, L. Besson's Leon, A. Tarkovsky's "Stalker", "Repentance" T. Abuladze, "Lecture 21" of A. Barikko is undertaken. Their choice is caused by the fact that the Symphony No. 9 by L. van Beethoven acts as one of the integral components of the considered movies. Focusing attention on interaction of visual and audialny ranks, the author builds the system of the argument providing an opportunity to carry out experience of interpretation and reinterpretation of the classical work.

Key words: cinema, symphony No. 9 by L. van Beethoven, director, composer, interpretation, reinterpretation.

С. Кубрик. «Заводной апельсин» («A Clockwork Orange»)²

Философская аллегория Стенли Кубрика на основе культового сочинения Энтони Бёрджесса вызвала бурные споры среди критиков, занятых вопросами о сущности насилия, тоталитаризме общества, перспективах развития человеческой цивилизации. Существует несколько трактовок названия. В частности, Уорнер Бразерс предложила такое определение: «заводной апельсин – снаружи он здоров и цел, но внутри изуродован неподвластным ему рефлекторным механизмом» [24]. Однако сам Бёрджесс говорил, что точкой отсчета в поисках заголовка послужило выражение «странный, как заводной апельсин» [25].

¹ Текст статьи создан на основе материалов диссертационного исследования автора на тему «Диалог в пространстве визуальной культуры (на примере анимации и кинематографа)».

² Кинофильм «Заводной апельсин» (Великобритания, США, 1971). Режиссер и сценарист С. Кубрик. Музыка Л. ван Бетховена, Д. Россини.

Пожалуй, ни один из самых знаменитых фильмов Кубрика в истории мирового кино, вероятно, не произведёт сегодня на привычную к откровенным и жестоким сценам на экране публику столь ошеломляющего впечатления, как это было в момент выхода картины в начале 70-х годов прошлого века. Впервые увидев этот фильм, зрители были настолько шокированы цинизмом, с которым герой совершал свои преступные деяния, что суть художественно-интеллектуальных изысканий режиссёра долгое время оставалась «за кадром». Более того, после выхода фильма по Великобритании прокатилась волна преступлений, совершенных подражателями Алекса и его банды: на страницах газет разгорелись этические диспуты о допустимости демонстрации насилия на экране. В частности, по мнению ряда критиков, «агрессивность, которую, якобы, можно переключить на безвредные объекты – например, на телеэкран, – в действительности лишь подкрепляется этим и подобны ему рефлексам, еще сильнее закрепляется» [39, с. 33]. Неслучайно поэтому спустя некоторое время, как свидетельствует киновед Ю. М. Ханютин, «лента была изъята из английского проката» [41].

Сегодня, когда этот фильм можно увидеть в свободном интернет-ресурсе становится очевидным, что Кубрик исследовал в своём пророческом по многим параметрам фильме механизм существования индивидуального и общественного насилия. Имеется в виду подавление личности и превращение её в «послушного ребенка» (некий «заводной апельсин») с помощью аппарата власти и её различных институтов. При этом насилие со стороны общества вреднее и опаснее, нежели насилие, осуществляемое со стороны отдельно взятой личности. Другими словами, режиссер раскрывает абсурдность власти, стремящейся создать порядок и здоровую атмосферу, превращая своих членов в беспомощных и больных людей.

Несмотря на значительный временной отрезок, отделяющий зрителей конца XX века от зрителей начала XXI века, и сегодня «Заводной апельсин» вряд ли кого оставит равнодушным. Более того, как утверждает Ю. В. Грымов, вопреки тому, что «...весь фильм, стиль и форма пропитаны нервом насилия и агрессии», «насилие здесь является не разрушительным, а созидательным» [24]. Речь, по сути, идет о том, что именно таким образом организованное пространство кинотекста заставляет зрителя задуматься о будущем, оценить «что является большим злом: насилие бытовое или государственное?», в том числе, осознать их взаимозависимость и взаимообусловленность [24].

Принимая во внимание тот факт, согласно которому в процессе создания кинематографа режиссеры часто переосмысливают авторские тексты, на что-то отвечая, от чего-то отказываясь, вследствие чего кинотекст начинает разрастаться, втягивая в себя бесконечный контекст, заметим, что в отличие от Бёрджесса, Кубрик сознательно меняет концовку и завершает рассказ на главу раньше. При этом режиссер не только показывает следствие (акты насилия), но ищет причины, находит их и, что самое главное, указывает на методы решения общественных проблем. Если книга заканчивается вполне разумными размышлениями 18-летнего юноши о круговороте жизни и семейных ценностях (Алекс задумывается о семье, о продолжении рода), то Кубрик оставляет финал безрадостным и открытым для последующего размышления.

Удачно поставленное автором многоточие вызывает все новых и новых зрителей к совместному обсуждению проблемы: в «Заводном апельсине» Кубрик предлагает публике не столько сопереживать Алексу, сколько быть готовым вступить в открытый личностный диалог. На этот прием «работает» вызываемый у зрителя эмоциональный дискомфорт, обусловленный противоречием, возникающим на пересечении аудиального и зрительного рядов, вследствие чего амбивалентные чувства и оценка поступков Алекса остаются в состоянии незавершенной гармонизации, «открытой катастрофы» [22, с. 105].

По сюжету главный герой Алекс сам рассказывает свою историю и всё, что с ним происходит, от первого лица. После проведенного над ним эксперимента, он становится жертвой своих же деяний: перестав совершать плохие поступки, он оказывается подвержен воздействию агрессивного окружающего мира. Одним из «действующих лиц» наряду с Алексом и его приятелями становится классическая музыка, любовь к которой Алекс неоднократно подчеркивает. Однако ее соединение с визуальным рядом приводит подчас к совершенно парадоксальным выводам.

Однажды Алекс, отдыхая в баре «Белая Корова» со своими друзьями, услышал хоровую тему «Оды радости» из Девятой части Бетховена: *«Как будто, братцы мои, красивая птица залетела в молочный бар. И тут все маленькие волосики на моем теле встали торчком. Пробежала дрожь как крошечная ящерица по туловищу. Еще! И еще раз! Я знал, что эта была за вещь. Это был фрагмент из величественной Девятой симфонии Людвига ван Бетховена» (15' 30).* *«Я провел прекрасный вечер! И чтобы его достойно завершить, я решил послушать старину Людвига Бетховена. И тогда, братцы, пришло. О, дьявол, какое это было райское наслаждение. Это великолепие и фишка во плоти. Это птичка, сотканная из тончайших нитей, или серебристое вино, льющееся из космического корабля. Сила притяжения уже не в счет. Я слушал эту музыку и видел чудесные картины» (19' 20)*³.

Под звуки классической музыки в воображении Алекса рождались картины, связанные исключительно с насилием, сцены жестокого уничтожения человека посредством взрыва гор и падающих на него каменных глыб. Причем, все эти, порождающие ужас и страх кадры, вызывают у Алекса лишь удовольствие и наслаждение. Даже белые фарфоровые статуэтки, передающие образ Иисуса, выступают отвратительной издевкой над символом духовности. Яркие выраженные обнаженные гениталии, выступающие вперед, отведенные в разные стороны руки и ноги создают впечатление, что сам Христос пустился в пляс под звуки четвертой части Девятой симфонии. Лишь кровавые подтеки на запястьях рук и терновый венец с острыми шипами на голове напоминают о совершенном когда-то страшном судном дне.

Аналогичным образом тема Девятой симфонии звучит в эпизоде военной хроники, демонстрирующей кадры пылающего Сталинграда, в том числе, уцелевший на фоне городских развалин фонтан «Детский хоровод» (01' 17). Имеется в виду очередная порция терапии, которую Алекс получает согласно предписанию доктора Людовика⁴. При этом вместо используемой С. Кубриком Девятой симфонии Бетховена, тембровая окраска которой намеренно искажается при помощи синтезатора, герой Э. Берджесса слышит финальную часть Пятой симфонии того же автора.

Наконец, в третий раз мы слышим звуки хоровой симфонии вместе с лежащим на больничной койке Алексом. В честь его выздоровления после встречи с агрессивно настроенным по отношению к главному герою социумом, министр дарит ему стереоустановку, из которой несется музыка любимой Алексом Девятой симфонии. Вот как это происходит в романе: *«И Девятая зазвучала... О, какой это был kaif, какой baldiozh! Когда началось скерцо, мне уже виделось, как я, радостный, легконогий, всю полосу вопящий от ужаса белый свет по torder своей верной очень-очень опасной britvoi. А впереди была еще медленная часть, а потом еще та, где поет хор. Я дей-*

³ Здесь и далее текст «Заводного апельсина» Э. Берджесса цитируется по: [10].

⁴ Заметим, что в романе Э. Берджесса Алекс называет демонстрируемые ему при первом сеансе кадры «лентой о японских пытках». Как свидетельствует главный герой, «речь шла о войне 1939–1945 годов, и там солдат прибывали к столбам гвоздями, разводили под ними костры, отрезали им beitsy, а одному отрубили голову мечом, и, пока голова с живыми glazzjami и rotom еще катилась, он продолжал бежать, извергая из шеи фонтан крови, а потом упал и все это под громкий смех японцев». Знаменательно, что все это сопровождается «печальной и трагической музыкой», автор которой остается у Берджесса анонимом.

ствительно выздоровел». Напротив, у Кубрика под звуки хорового финала мы видим, как Алекс демонстрирует свою силу самца с готовой ответить на его призыв девицей под аплодисменты публики, охотно наблюдающей за совершающимся половым актом.

Специально заметим, что музыкальный ряд Кубрика несколько отличается от музыкального ряда Бёрджесса. В частности, режиссер вводит отсутствующую в романе музыку из увертюры оперы Россини, что видится вполне оправданным. Несмотря на то, что в глазах следующего не столько духу, сколько букве первоисточника ремесленника отмеченная ситуация может квалифицироваться с позиции произвола, на наш взгляд, подобный ход обеспечил более глубокое постижение авторского замысла.

Аргументацией представленной точки зрения может послужить тот факт, что и в случае с текстом хорового финала Девятой симфонии, и в случае с текстом, на основе которого создавалось оперное либретто «Вильгельма Телля» речь идет об авторстве одного и того же человека – Фридриха Шиллера. Будучи представителем движения «Бури и натиска» (нем. Sturm und Drang), поэт выступал сторонником идеи отказа от свойственного классицизму культа разума, делая ставку на эмоциональную открытость вплоть до крайних проявлений индивидуализма.

При этом важно осознавать, что, провозглашая не сдерживаемую никакими рамками субъективность, Ф. Шиллер, по сути, восстает против общественного расслоения и несправедливых порядков, а его герой демонстрирует готовность жертвовать собой во имя независимости своего народа, воплощая веру поэта в творческие возможности людей, их способность к преобразованию себя и мира [40]. Соответственно, звучащая в увертюре к опере тема галопа, которая впоследствии получит свое развитие в финале, знаменуя собой праздничный танец, объединяющий освобожденный от гнета ликующий народ, в контексте фильма обрастает отличными от оперы коннотациями.

Будучи исполнен в несколько раз быстрее (по сравнению с оригинальным темпом), галоп сопровождает визуальный ряд, в котором «полем битвы» становится кровать, где Алекс одерживает безоговорочную победу над двумя «кисками», встреченными им в магазине грампластинок. Несмотря на то, что у Бёрджесса подобная сцена происходит под музыку финала Девятой симфонии Л. ван Бетховена, верность режиссерского выбора обусловлена рядом моментов. Во-первых, галоп определяет собой стремительность действий возбужденного Алекса, безудержно удовлетворяющего свою похоть; во-вторых – галоп «снимает» трагизм ситуации, поскольку все происходящее мы видим глазами главного героя, то есть победителя. Солидаризируясь с П. С. Волковой, предположим, что, возможно, в данном контексте ключевым словом для Кубрика стало слово «сражение». В итоге, сопровождая акт циничного надругательства над школьницами, музыка Россини выступает здесь в качестве знака насилия. Другими словами, демонстрируя активность и свободолобие, Алекс обделен тем благородством и чистотой помыслов, которые позволяют говорить о шиллеровском персонаже как о народном герое. Помимо этого, музыка Россини обеспечивает режиссеру возможность подвести зрителя к осознанию сверхидеи романа Бёрджесса.

Выступая в качестве отдельного механизма отлаженной государственной машины, которая методично и целенаправленно осуществляет разного рода насилия над своими гражданами, Алекс попадает в число ярчайших ее представителей, уподобляясь Вильгельму Теллю с той лишь оговоркой, что в отличие от него Алекс – образец антигероя. «Неслучайно поэтому заключительная сцена фильма, когда Алекс оказывается в центре внимания общественности, став героем новостей, и, пребывая в эйфории, вновь видит себя “крутым мачо”, лихо управляющимся с очередной красоткой под музыку Девятой симфонии Л. ван Бетховена, проходит под одобряющие аплодисменты наблюдающей за Алексом публики. Он и его “народ” предстают единым целым, испытывая радость от возможности обладания друг другом» [15, с. 143]. Подобное положение дел позволяет нам осуществить парафраз высказанных некогда Р. Ролланом слов о

том, что тема «Оды» являет собой «гимн воинствующей радости» и, в контексте режиссерского прочтения романа Берджесса, позиционировать музыку Бетховена как «гимн воинствующей пошлости» [15, с. 145]. Что это значит?

Принимая во внимание тот факт, что именно пошлость В. В. Набоков рассматривал с позиции неявного обмана, некоего маскарада, на котором низкая культура, заигрывая с высокой, ставит ей, в конце концов, мат, становится очевидным следующее [13]. Пошлость, которой отмечена Девятая симфония Бетховена, одновременно предстает и как эстетическая проблема, и как проблема моральная. Одним из первых, кто не только осознал двойственный характер этой проблемы, но и попытался ее решить был Т. Адорно. Знаменательно, что свои размышления по поводу Девятой симфонии исследователь осуществляет на фоне другого произведения, которое сам Бетховен считал своим лучшим творением и над которым он работал параллельно с Девятой симфонией.

Имеется в виду «Missa solemnis» («Торжественная месса»). Именно в данном контексте Адорно высказывает следующее предположение. Восстав «против положительного, некритически утверждающего бытие в идее классического симфонизма, против того, что Георгиадес в своей работе о финале симфонии “Юпитер” назвал торжественным ... Бетховен ощущал неистинность в высших притязаниях классической музыки, ощущал то, что воплощение противоположного движения всего единичного, которое в этом воплощении гибнет, и есть сама позитивность. В этот момент он поднялся над буржуазным духом, высшим музыкальным выражением которого является его собственное творчество» [2, с. 171].

Напротив, “Missa solemnis”⁵, по мысли Адорно, «...задает в своем эстетическом образе вопрос, что и как может быть без обмана сказано в музыке об Абсолютном. Следствием такого вопроса и отмеченная скованность, которая отчуждает эту музыку, делая ее трудно понимаемой» [2, с. 171]. Потому в противоположность торжеству тотального братания, осуществляемого в ритме марша, “Missa solemnis” является «вечно новым трогательным свидетельством веры, ищущей Бога, веры, которая неотступно следует за Ним и через молитву веков вновь и вновь достигает Его» [9].

Более того, оправдываемая нами вольность в обращении с используемой Э. Берджессом музыкой, которую позволил себе С. Кубрик в процессе экранизации романа как нельзя более отвечает на вопрос, который задает в «Заводном апельсине» один из тюремных охранников: «Что нужно Господу? Нужно ли ему добро или выбор добра?». Если на страницах романа такой вопрос скорее носит характер риторического, то бетховенский финал позволяет услышать предельно четкий ответ: выбор добра предпочтительнее добра как такового. Имеется в виду добро как знание о добре, отмеченное рассудочным характером, и добро, определяемое началом деятельным. Поскольку именно второе коррелирует с этическим поступком, становится очевидным следующий момент: если рассудочное добро есть результат деятельности безучастного сознания, то деятельное добро соотносится с «участно-действенным переживанием» [6, с. 20].

Отгалкиваясь от данной точки зрения, нельзя не признать, что четвертая часть Девятой симфонии в пространстве кинотекста выступает в качестве такого добра, которое опознается на уровне «дешевого инструмента соблазнения масс» [21]. При этом преодолеть рассудочность ситуации, сулящей стадность в противоположность коллективному братству, можно только в одном случае: испытав ту меру отчаяния, которую

⁵ В целом месса коррелирует с реквиемом, поскольку оба произведения относятся к жанру *in memory* с той лишь оговоркой, что структура реквиема несколько отличается от *Missa solemnis*. Так в нем отсутствуют “Gloria” и “Credo”, а вместо аллилуйя звучит трактус с секвенцией *Dies irae*.

пережил сам композитор. Не случайно задолго до написания строк Гейлигенштадского завещания⁶, а также обострившейся у композитора глухоты, профессор Боннского университета Б. Фишених писал супруге Шиллера о Бетховене как об «устремленном к возвышенному» молодом человеке. В противном случае звучащая музыка может стать музыкальной иллюстрацией и к кадрам фашистской хроники, как это происходит в «Заводном апельсине» С. Кубрика, и к сцене самосожжения безумного Доменико, которая в действительности оборачивается трагическим фарсом, как это происходит в фильме А. А. Тарковского «Ностальгия».

Отдавая себе отчет в том, что такая музыка не может научить молитве, поскольку чувственное начало берет здесь верх над внутренней сосредоточенностью и предельной духовной концентрацией [17, с. 187], мы, тем не менее, не можем не вспомнить такой момент богослужения, как хоровая молитва. Именно в ней заметно единение пришедших в храм страждущих, чья телесность с неизбежностью проявляется в славословии Творца, ибо люди не ангелы. Однако, исключительно потому, что Девятая симфония – произведение светского характера, она обнаруживает в себе некоторое заигрывание с восторженно-фанатично настроенной толпой, которая внимает выступающему в роли проповедника композитору. Причем, тот факт, что мелодию «оды к радости» напевали себе и гуляющие по улицам Вены прохожие, и шедший на работу немецкий почтальон, безоговорочно свидетельствует о важности следующего момента: светский характер музыки затмил высокий смысл поэтических строк.

В данном контексте нельзя не вспомнить слова А. Шнитке, который в одном из интервью высказал следующую мысль: *«Шлягер⁷ и есть самое большое зло, паралич индивидуальности, уподобление всех – всем. Естественно, зло должно привлекать: оно должно быть приятным, соблазнительным, принимать облик чего-то легко вползающего в душу. Шлягер – хорошая маска для всякой чертовщины, поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность»* [23].

Другими словами, обстоятельство, согласно которому на сегодняшний день хоровая тема симфонии нередко звучит без текста, является свидетельством того, что масштабный замысел композитора, в котором идея братства прорастает сквозь всю структуру симфонического целого, достигая своего апогея в синтезе слова и музыки, демонстрирует свою уязвимость, будучи подвержена процессу деформации.

Л. Бессон. «Леон»⁸

Спустя годы опыт С. Кубрика с опорой на хоровой финал Симфонии № 9 повторит Люк Бессон. Герой его фильма под звуки «Оды к радости» употребляет наркотическое вещество, причем изменение психического состояния героя, вызванное действием наркотика, происходит в полном соответствии с музыкальной динамикой. В итоге мы

⁶ «О вы, люди, считающие или называющие меня злонравным, упрямым или мизантропичным – как вы несправедливы ко мне, ведь вы не знаете тайной причины того, что вам кажется. Мое сердце и разум с детства были склонны к нежному чувству доброты, и я даже всегда был готов к свершению великих дел. Но подумайте только: вот уже 6 лет я пребываю в безнадежном состоянии, усугубленном невежественными врачами. ...я все-таки не мог сказать людям: “говорите громче, кричите, ведь я глух”, – ах, разве мыслимо мне было признаться в слабости того чувства, которым я должен был обладать в большем совершенстве, чем кто-либо другой, в чувстве, которым я некогда обладал в наивысшей степени совершенства, такого совершенства, каким, я уверен, наделены или были наделены лишь немногие люди моей профессии. О нет, это выше моих сил, и потому простите меня, если я отдаляюсь от вас, когда мне хотелось бы побыть в вашем кругу...» [19].

⁷ Шлягер (нем. Schlager – ходкий товар, гвоздь сезона); модная, популярная песня с запоминающейся мелодией [28, с. 594].

⁸ «Леон» (Франция, 1994). Режиссер и сценарист Л. Бессон. Композиторы Э. Серра, Л. ван Бетховен.

становимся свидетелями того, как выступающий представителем департамента по борьбе с коррупцией Стен сам нарушает закон, делая сознательный выбор в пользу зла. Зритель вновь оказывается в ситуации, когда музыкальная составляющая кинотекста полностью меняет характер своего выражения [29, с. 228], вследствие чего происходит трансформация ее этической направленности. Высокое искусство не только не облагораживает главных персонажей, но, напротив, стимулирует их активность в совершении аморальных поступков. Речь в данном случае идет об «этическом антикатарсисе» [35, с. 117].

Нельзя не заметить, что подобное положение дел отвечает ситуации, когда музыка оказывает непосредственное воздействие на физиологию человека посредством динамики и ритма. Имеется в виду особая способность музыки воссоздавать внутреннюю структуру эмоции, вследствие чего основной предпосылкой восприятия звучащей ткани становится мышечная активность. Значимость последней с наибольшей полнотой дает о себе знать в «запускаемых» ритмической составляющей музыки моторных реакциях, которые пронизывают собой мышечные сокращения языка, головы, челюсти, пальцев рук и ног. Активность таких моторных реакций, согласно Б. М. Теплову, опознается «в напряжениях, возникающих в гортани, голове, грудной клетке и конечностях... наконец в одновременной стимуляции мышц-антагонистов (сгибателей и разгибателей), вызывающих смену фазы напряжения и расслабления без изменения пространственного положения органа» [38, с. 90].

Соответственно, физиологическая сторона музыкального воздействия обусловлена сходством процессов, протекающих в организме человека и без посредничества искусства, разве что последнее приводит эти процессы в состояние большей активности. Напротив, та сторона музыки, которая взывает к человеческому духу, а не плоти – являет собой лишь предпосылку, общезначимую возможность [33, с. 184], реализация которой возможна исключительно в ситуации «диалога сознаний» (М. М. Бахтин). Речь идет о снятии индивидуальным Я негативности бессознательного в коллективном, что приводит Я к отказу от индивидуальности в пользу коллективности [18, с. 42]. Согласимся с П. С. Волковой в том, что формула отмеченного взаимодействия, о котором М. М. Бахтин написал следующим образом: «Я-единственный из себя исхожу, а всех других нахожу...» [7, с. 66] – в корне отличается от бессознательной коллективности, поскольку налицо «онтологически-событийная разнозначность» [18, с. 42].

Поскольку же в случае с «героями» фильмов С. Кубрика и Л. Бессона хоровой финал Симфонии № 9 остается лишь внешней по отношению к концептуальной системе каждого из представленных режиссерами языковых носителей, ее восприятие происходит поверхностно, т.е. не столько на уровне искусства, сколько на уровне акустического раздражителя. Потому и в том, и в другом художественных образцах мы можем говорить об опыте реинтерпретации⁹ Симфонии № 9 Л. ван Бетховена. При этом этическая составляющая кинотекста, представленного обоими режиссерами, может быть сформулирована следующим образом: если высокое искусство находится в услужении у подонков и негодяев, значит, общество, представителями которого они являются, нездорово (как сказал А. С. Пушкин, «гений и злодейство – две вещи несовместные»). И не надо обольщаться: процесс излечения будет долгим и трудным, а о ремиссии можно будет говорить лишь тогда, когда каждый из нас окажется способен не только сделать самостоятельный выбор, но и нести за него полную ответственность.

Т. Е. Абуладзе. «Покаяние»¹⁰

⁹ Подробнее по данному вопросу см.: [16].

¹⁰ Кинофильм «Покаяние» (СССР, 1984). Режиссер Т. Абуладзе. Сценаристы Т. Абуладзе, Н. Джанелидзе, Р. Квеселава. Композиторы Л. ван Бетховен, Н. Джанелидзе.

Аналогичный пример реинтерпретации бетховенского шедевра мы находим в работе грузинского режиссера Тенгиза Абуладзе «Покаяние». Основная идея фильма, сфокусированная на раскрытии бездуховности власти, предающей свой народ, проходит красной нитью через весь сюжет. Впервые упоминание об «Оде к радости» звучит из уст молодой женщины, которая верит в неизбежность грядущих перемен: «*Слышу “Оду к радости”, которая неминуемо зазвучит по всей земле!*» (01' 30). Однако музыкальные средства выразительности, посредством которых реализуется концепция «от мрака к свету», вовлекаются режиссером в кинотекст в тот момент, когда зритель видит перед собой темное, мрачного подземелье, в котором жестоко пытаются ни в чем не повинного художника.

Таким образом, исторически символизируя мечту Л. ван Бетховена о едином человечестве, «Ода к радости» в пространстве кинотекста оборачивается знаком вселенской катастрофы, обусловленной возможностью насилия одним человеком над другим. Как писал Д. Л. Андреев, добившись того, «чтобы примат общего над личным прочно был усвоен сознанием...», система совершила две идейные подмены [1, с. 738]. «Под “общим” подразумевалось не человечество и даже не все население в целом одной или нескольких стран: подразумевалась *часть* человечества, объединенная общей, твердо очерченной идеологией. Все же, оказавшееся по ту сторону этого очертания, расценивались либо как враги – и пощады им не было, – либо как сегодняшние союзники, причем будущее должно было решить: станут ли эти союзники вполне “своими”, включатся ли в расширяющийся воинственный коллектив или же сделаются врагами и тогда будут уничтожены.

Такова была первая подмена: подмена общего групповым. А вторая подмена заключалась в том, что утрачивалось представление о пропорциях: мелкая, ничтожная выгода, которую мог извлечь коллектив из самоотречения личности, считалась выше, чем интерес этой личности как таковой, даже иногда чем ее жизнь» [там же].

Оправданием подобного допущения служит в контексте фильма следующее обстоятельство: «*прошли времена, когда людям твердили, что человек создан Богом. Специально скрывали, что все мы от обезьяны произошли (37' 30)*. Другими словами, именно природное начало в человеке оказывается доминирующим, поглощая все то, что было сформировано в нем в процессе социализации.

Примечательно, что опыт режиссера, именно в таком ракурсе использующего музыку Девятой симфонии, во многом перекликается с оценкой, которую дал бессмертному творению Р. Вагнер. Если «инструменты передают изначальные звуки мироздания и природы; то, что они выражают, нельзя точно определить, нельзя ясно установить их характер, ибо они передают изначальные чувства, как они возникали из хаоса первозданного мира, возможно, еще до появления человека, который мог бы принять эти чувства в свое сердце», то «человеческий голос выражает человеческое сердце и его замкнутое индивидуальное чувство, что с неизбежностью ограничивает его характер. Соответственно, центральная задача, которая стояла перед Бетховеном – соединить эти два элемента и слить их воедино» [11, с. 103].

Настаивая на необходимости «необузданным, изначальным, беспредельным чувствам, которые передают инструменты, противопоставить ясные, определенные ощущения человеческого сердца, которые передает человеческий голос», Вагнер убежден в том, что «присоединение этого второго элемента окажет благотворное и смягчающее воздействие на борьбу изначальных чувств, введет их поток в определенное общее русло, а человеческое сердце, восприняв эти изначальные ощущения, станет шире и сильнее и обретет способность осознать в себе божественную сущность, до того жившую в нем как смутное предчувствие высшего существа» [11, с. 103].

Однако, попытка Бетховена вынести не поверхность этот столь важный для каждого человека момент внутренней (психической) жизни субъекта, разворачивающийся

в пространстве диалога индивидуального сознания с коллективным бессознательным, не увенчалась успехом. Почему? На наш взгляд, ответ коренится в неизбежной примитивизации смысла музыки за счет введения в жанр симфонии слова. Иначе говоря, выступив в данном случае безусловным новатором, Бетховен, тем не менее, использовал старый прием. В итоге грандиозный замысел симфонии получил свое завершение на уровне массовой песни по типу французской «Марсельезы» (музыка и слова К. Руже де Лиля).

В итоге действенное начало музыки, подкрепленное маршевойстью, призванное объединять массы для грядущих свершений, которые сделают жизнь человечества лучше и радостнее, свело на нет шиллеровский текст. Поскольку последний во многом есть результат внутренней мотивации, исходящей из глубин человеческой личности, которая осознанно стремится к единству, место реальной сложности, обусловленной напряженностью поступающего сознания, в хоровом финале Девятой симфонии занимает желаемая простота, иницируемая внешней необходимостью действовать согласно большинству, не сбиваясь с шага.

Неслучайно поэтому визуальный ряд кинотекста вбирает в себя сцену разрушения церкви, что становится предвестником смерти художника Сандро и крахом последней надежды. Потому ключевая фраза бедной старушки, ищущей дорогу к храму: «*Для чего нужна улица, если она не ведет к храму?*» (01'50), выступает знаком необходимой для жизни каждого из нас духовной работы, отказ от которой ведет к неизбежной гибели не только отдельного человека, но и всего человечества. В этом, на наш взгляд, заключается этический момент киноработы Т. Е. Абуладзе, актуализация которого была бы невозможна без опыта реинтерпретации Девятой симфонии Л. ван Бетховена.

А. А. Тарковский. «Сталкер»¹¹

Еще один художественный фильм, в котором тема «Оды к радости» Л. ван Бетховена выступает в качестве неотъемлемой составляющей синтетического художественного целого, связан с именем советского кинорежиссера Андрея Тарковского. В «Сталкере», снятом по мотивам романа братьев Стругацких «Пикник на обочине», действие происходит в некоей запретной Зоне, где по слухам существует комната, исполняющая самые заветные желания. В трактовке Тарковского фантастика, свойственная роману Стругацких, уступает место философским размышлениям. Акцентируя внимание на внутреннем состоянии человека, его духовном мире, автор киноленты в центр своего повествования помещает проблемы совести, чистоты и веры.

Сюжет фильма выстраивается вокруг споров и действий трёх героев: Писателя, Профессора и Сталкера, отправившихся в тайное место. Последний выступает в роли проводника, знатока опасных объектов и сооружений, подчас внушающий веру в их существование своим спутникам.

В богословском прочтении иерея Д. Барицкого образ Сталкера ассоциируется с ролью священника: «Сквозь опасности мира духовного священник ведет человека, человека сомневающегося, человека измученного собственным неверием, человека, который подчас готов “поднять руку” на своего проводника. Ведет, чтобы поделиться с ним тем неземным счастьем, которого преисполнена его собственная душа и которого так страстно жаждет душа несчастного. Ведет в то место, где исполняются самые сокровенные желания, к Чаше Христовой» [5].

Сам А. Тарковский называет Сталкера человеком, «который хочет верить, хочет заставить себя и других во что-то верить. Для этого он ходит в Зону... В насковозь прагматическом мире он хочет заставить кого-то во что-то поверить, но у него ничего не получается. Он никому не нужен, и это место – Зона – тоже никому не нужна. То есть

¹¹ Фильм «Сталкер» (СССР, 1979). Режиссер А. Тарковский. Сценарий А. Стругацкого, Б. Стругацкого, А. Тарковского. Композиторы Л. ван Бетховен, Э. Артемьев.

фильм о победе материализма» [36]. В заключительной сцене фильма зритель видит обреченную на болезнь дочь Сталкера, которая наделена особой силой. Вынужденная находиться без движения, она, тем не менее, способна взглядом передвигать предметы. Так, одной лишь силой духа направляя наполненный водой стакан к краю стола, девочка добивается того, что он падает и, ударяясь об пол, разбивается.

С одной стороны, разбитая посуда, согласно народной примете, всегда к счастью. Соответственно, демонстрируя духовную мощь ребенка, режиссер убеждает нас в возможности одержать победу над собственной телесностью. Однако тот факт, что аудиовизуальный ряд дополняется звучащей из окон проезжающего мимо поезда бетховенской одой, заставляет посмотреть на ситуацию с другой стороны. «Упоенное прогрессом и благополучием общество не замечает и не желает замечать смерти личности и собственного грядущего окончательного вырождения», – пишет К. Г. Юнг [43, с. 214]. Более того, до тех пор, пока высокое искусство будет поглощаться обыденностью, располагаясь в одном ряду с повседневными делами, наш путь к себе оборачивается иллюзией движения, бесконечным бегом по кругу, отмеченным исключительно внешними связями и отношениям. Строки стихотворения Ф. И. Тютчева «Люблю глаза твои, мой друг...», адресованные супруге, чей взгляд покорила поэта, в пространстве кинотекста выступают сигналом, направляющим наш взор к человеческой душе, зеркалом которой испокон веков были глаза.

Верность представленной позиции подтверждается словами признания самого режиссера, для которого искусство являет собой молитву как один из самых сокровеннейших моментов в жизни человека, исключаящий какую бы то ни было публичность. «Именно вследствие такого отношения к искусству способность уподобляться Творцу с неизбежностью оборачивается даром, в том числе даром для всех, ибо от Бога только спасение, от Него радость» [16, с. 120]. Осознание этого опыта, актуализируемого на пересечении музыки хоровой симфонии Бетховена и упоминаемого ранее визуального ряда, мы напрямую связываем с этическим моментом, который обнаруживает себя в фильме Тарковского «Сталкер».

А. Барикко. «Лекция 21»¹²

Обращение к увидевшей свет в 2008 году режиссерской работе Алессандро Барикко обусловлено тем, что именно в этом фильме режиссер пытается найти как аргументы, так и контраргументы в отношении точки зрения, согласно которой Девятая симфония Л. ван Бетховена принадлежит к числу произведений, неоправданно внесенных в список гениальных творений. Выстраивая свой фильм по принципу «театр в театре» (Б. Брехт), Барикко делает зрителя одновременно и соучастником событий, происходящих в одном из британских университетов в наши дни, и свидетелем истории смерти музыканта Антонио Петерса.

Примечательно, что голос автора прячется за голосами многочисленных персонажей, населяющих пространство кинотекста. В их числе талантливый, но весьма эксцентричный профессор Мондриан Килрой; одна из студенток профессора, от лица которой ведется рассказ о лекции под номером 21; современники Бетховена, присутствующие на концерте в момент исполнения Девятой симфонии; музыканты, принимающие непосредственное участие в этом историческом концерте; учитель музыки Антонио Петерс; единодушная в своей оценке творения композитора группа мастеров, призванных наилучшим образом обставить уход Антонио Петерса в мир иной (мастер секретов льда, братья пиротехники, профессиональный осветитель, специалист по птицам, мастер снежных дел, мадам ветровой офицер, священник). В целом все они становятся

¹² «Лекция 21» (Италия, Великобритания 2008 г.). Режиссер и сценарист А. Барикко. Композиторы Л. ван Бетховен, Д. Россини.

участниками диалогической ситуации, вовлекая зрителя в спор о том, что на самом деле является собой хоровая симфония: гениальное произведение или «дутый шедевр».

В качестве предмета речи участников диалога выступает не только Девятая симфония как текст культуры, но и актуализируемый режиссером контекст. Последний вбирает в себя такие приметы жизни композитора, как отмеченный одиночеством и болезнью период с 1824 года по 1827 год и исполнение Девятой симфонии и реакция публики. Помимо этого, культурный контекст отмечен событиями, происходящими в 1831 году, в ста километрах от Вены, спустя четыре года после смерти Бетховена. Знаменательно, что среди всех перечисленных нами персонажей вполне адекватными времени и обстоятельствам оказываются только два человека: студентка профессора и музыкант Антонио Петерс. Все остальные герои оставляют впечатление людей странных. Вот, например, что говорит о своем профессоре учащаяся молодежь:

«Каждый раз и только по понедельникам, в одно и тоже время, профессор приходит к студентам, чтобы поведать им о своих исследованиях. Какие точные науки преподает Килрой – неизвестно», поскольку в сферу его интересов входят «... изогнутые предметы, скрывающие тайны вселенной.., волновая динамика», также он размышляет «о заикленности на библейских идеях и о точном весе вареных яиц» (00:03). В числе прочих дел профессор занимается созданием «полного каталога позорно переоцененных произведений искусства», в котором оказывается и Девятая симфония Бетховена. Именно в лекции, которая становится двадцать первой по счету, Мондриан Килрой посвящает студентов в результаты своего исследования.

Напротив, Антонио, будучи вполне типичным учителем музыки, который вынужден предлагать свои услуги детям состоятельных родителей, чтобы за деньги продавать свое мастерство, попадает в загадочные обстоятельства¹³, исполненные тайного значения. Дело в том, что на протяжении всего фильма сюжетная линия, выстраивающаяся вокруг учителя музыки, разворачивается в пространстве нигитологии¹⁴, поскольку его история начинается с конца: в нескольких километрах от Вены был найден труп музыканта, чьи ооченевшие руки так крепко сжимали скрипку, что пришлось похоронить их вместе. Помимо этого, отстаивая мысль о гениальности бетховенского произведения, Петерс знает о приближении смерти, до прихода которой ему остается сорок пять часов и тридцать минут: *«я чувствую, что это уже начало происходить...» (00:30).*

Знаменательно, что подобные чувства мы находим в романе А. Барикко «Море океан», где автор, с одной стороны, проводит параллель между пьянящим восторгом и ожиданием смерти, с другой, – между смертью и страхом: *«страх подступает снаружи... Это все равно что умирать. Или исчезать. Вот: исчезать. Глаза как будто сползают с лица, а руки становятся чужими руками, и тогда начинаешь думать: что со мной? а сердце колотится так, словно вот-вот разорвется, и не отпускает... словно от тебя отваливаются целые куски и летят во все стороны, ты их больше не чув-*

¹³ В частности, построенная на основе вопросно-ответной структуры сцена общения Антонио с мастерами смерти вызывает в памяти телевизионные шоу, когда после характерной для той или иной передачи музыкальной заставки мы видим зрительскую аудиторию и расположенного напротив «героя» программы. Неслучайно поэтому событие, происходящее в XIX веке, отмечено наличием специальных осветительных приборов и пульта, призванного дистанционно управлять техникой.

¹⁴ В данном контексте мы солидаризируемся с Н. Р. Саенко, которая понимает под нигитологией культуры «учение о культурогенезе, в котором феномен, образы, имена и превращенные формы небытия предстают изначальными; а необходимость “заполнять пустоты”, “затягивать разрывы”, “затягивать дыры”, “затягивать разрывы”, то есть превращать небытие в бытие или разнообразными способами опредмечивать, оформлять небытие объясняется как главный мотив культуротворчества [34, с. 97–98].

стvueшь... тебя всю разносит, и тогда я заставляю себя думать о чем угодно, цепляюсь за любую мысль, и если я сжимаюсь в этой мысли, все проходит, нужно только упереться, только это... только это...» [4, с. 119].

Пожалуй, такой спасительной мыслью для Антонио и становится мысль о непреходящей ценности бетховенского творения, что создает иллюзию некоторой стабильности. По сути, отстаивая идею гениальности Девятой симфонии, нищий музыкант пытается «зацепиться за чужое бытие, и тем самым, сделать своё бытие более устойчивым» [42, с. 172]. В свою очередь, тот факт, что образ небытия представляет собой ледяную пустыню, отвечает верности следующего положения: «все мы ходим по тонкому льду над океаном небытия. Чем интенсивнее бытие, тем оно более хрупко, тем оно сильнее подвержено гибели» [42, с. 158].

Специально заметим, что окружающие Петерса люди (напомним, в их числе мастер секретов льда, братья пиротехники, профессиональный осветитель, специалист по птицам, мастер снежных дел, мадам ветровой офицер и священник) в ответ на реплику учителя: «*Духовный отец-Бог наблюдает за нашим счастьем со звездных небес*» (00:19) негодуют, называя слова музыканта чепухой, чушью, нелепостью и бессмыслицей. Почему?

На наш взгляд, строго соблюдая ритуал, требующий следовать определенным правилам в момент перехода бытия в небытие, эти люди слишком озабочены смертью, чтобы верить в бессмертие, символом которого и выступает Создатель. Потому, собственно, они так упорны в своем нежелании признать Девятую симфонию гениальным произведением. В противоположность своим новым знакомым, Петерс воспринимает смерть как награду, поскольку она есть «условие желанной новой жизни» [12, с. 102].

В целом содержание картины «Лекция 21» настолько наполнено мистикой, что большая часть фактов тяготеет к иррационализму и намеренной парадоксальности. Однако, именно то, что находится за пределами человеческого понимания, несет в себе особый скрытый смысл. Действия выражают себя не столько на языке понятий, сколько на языке символов, центральный из которых – смерть как знак нового, разрушающего прежние структуры сознания опыта [1, с. 387].

Обратимся к сцене поездки на рынок Антонио и Вензеля Бродари, цель которой Вензель раскрывает следующим образом: «*Надо купить птиц... мы их используем в качестве сигнала, как говорится. И если в нужный момент они взлетают, все понимают: надо остановиться... Мы всегда останавливаемся, когда кто-то умирает. Это единственное проявление пустоты. Мы этого конечно не замечаем, но это так*» (00:30). Примечательно, что рынок являет собой пространство, организуемое вокруг одинокого дерева, на котором вместо листьев на голых ветвях висят клетки с птицами. По-видимому, дерево здесь выступает символом мироздания, сезонного умирания и регенерации, обращая нашу память к «Древу жизни»¹⁵. Имеется в виду центральная ось потока божественной энергии, связывающего сверхъестественный и естественный миры.

Суммируя, вслед за С. В. Ковалевой, различные представления о символике дерева и птицы, нельзя не признать очевидность следующего факта: «вся вселенная, сотворенная божественной волей, в мифологических сказаниях различных народов символично выражена деревом, на вершине которого сидит птица. Птица – это пограничное существо, которое указывает на непреодолимый разрыв между миром материально-природным, созданным из водной праматерии, и метафизической, духовной сферой бытия. Достичь этого божественного, надприродного уровня невозможно, если только не обладаешь легкостью птицы и способностью летать, оторвавшись от оков всего зем-

¹⁵ У «Дерева жизни» (его так же называют Мировым Древом) корни погружены в воды загробного мира и, проходя через землю, достигают небес [37, с. 35].

ного, материального. Кроме того, в антропоморфных мифологических сюжетах птица характеризует душу человека, его внутренний мир. С одной стороны, такой мир является принадлежностью человека, определяя все нравственно-этические мотивы его поступков.

С другой стороны, этот мир неподвластен человеку, поскольку в момент смерти, зная который человек не может, согласно высказыванию С. В. Ковалевой «душа отделяется от тела, птицей устремляется в горную высь» [27, с. 19]. Соответственно, поскольку, несмотря на богатый выбор, Вензель Бродари останавливается на белых голубях, мы понимаем, что душа Антонио Петерса чиста и непорочна.

Верность представленной позиции обуславливает тот факт, что голубь выступает атрибутом христианства. Помимо того, что эта птица выступает в качестве вестника, посетившего Марию, голубь дает о себе знать и в момент крещения Иисуса в реке, паря над его головой (Матфей 3). Согласно информации, представленной в словаре символов, голубь – «птица-душа», которая вылетает изо рта умирающего мученика, неся в клюве его корону. Примечательно, что как в Старом, так и Новом заветах голубь означает простоту, безбидность, невинность [20]. Не менее символичным оказывается и тот факт, что ледяная пустыня имеет форму круга. Еще с древнейших времен круг традиционно обозначал Небо, Вселенную и Вечность. Линия круга – это единственная линия, которая не имеет ни начала, ни конца и все точки на ней эквивалентны [37, с. 83]. В контексте фильма форма пустыни является традиционной разметкой для свершения магических ритуалов. В связи с этим не случаен и выбор режиссером сезона года. Известно, что зима уподобляется четвертому заключительному этапу жизни человека, символизируя безнадежность, дряхлость, немощь, гибель и неизбежность смерти.

Знаменательно, что в славянской мифологии зима представлялась в образе жестокой красавицы, одетой в белоснежную одежду. Считалось, что белочица незнакомка способна заморозить кровь своими поцелуями и прикосновениями [8, с. 166]¹⁶, что оправдывало сезонное «умирание» природы, ее сон. Соответственно, появление в финальной сцене молодой девушки в сиренево-голубом платье ассоциируется с образом роковой зимы, которая в последний раз касается одинокого музыканта: *«Она выйдет из леса и остановится и увидит пятьдесят четыре шага перед собой, на мгновенье ей покажется это слишком много, это опасно! Все, что нам нужно сделать – это опустошить мир перед ней, тогда она осмелится пройти пятьдесят четыре шага и подойдет точно к вам маэстро» (00:28).*

В силу того, что «числа... – это не просто выражение количества, а идеи-силы, каждая со своим особым характером... все числа происходят от единицы (которая эквивалентна мистической, невыявленной и не имеющей размера точке), далее число, возникшее из единицы, все глубже погружается в материю, в усложняющиеся процессы, в “мир”» [28, с. 318], попробуем предположить, что пятьдесят четыре шага могут быть связаны с временным отрезком звучания одной из частей Девятой симфонии Л. ван Бетховена. Имеется в виду уподобленное зеркальному отражению льда ракоходное движение, вследствие которого 54 шага тождественны 45 минутам музыки.

Речь идет о *«невероятно прекрасной музыкальной фразе Адажио... Может это был рай, как он его представлял? Отзвуки духовой секции двигались с трудом, пытаюсь сами из себя выбраться. И она длилась слишком долго! Целых сорок пять минут» (00:56).* Неслучайно поэтому приближающаяся к Антонио ледяная красавица говорит: *«Все мы можем этим чудом воспользоваться, это даруется нам в последний момент в обмен на смерть» (01:21).*

¹⁶ Справедливости ради заметим, что по другой версии зима ассоциировалась со старостью, вследствие чего традиционно противопоставляли весну – молодую девушку и зиму – злую старуху [37, с. 211].

Несмотря на то, что, как свидетельствует публика, *«после столь веселого и задорного скерцо, медленная часть из Девятой симфонии стала эмоционально утомительной и скучной... Поэтому уже на этой части большая часть слушателей покинула зал. Именно тревожные и решительные сорок пять минут и предопределили дальнейшую судьбу симфонии»* (00:57), расстояние в 54 шага, которые проходит смерть, могут символизировать ступени в иерархически организованном мире, соединяя небо и землю, обеспечивая таким образом выход за пределы профанного пространства и вхождение в пространство сакральное [37, с. 35].

Отдельного внимания заслуживает символика числа 21 – номера лекции, материалом которой стали прозрения профессора Мондриана Килроя. В частности, в египетской традиции интересующая нас цифра выступает аналогом мира, в котором человек пребывает в райском состоянии [37, с. 572]. В алхимии же число 21 определяло количество дней, необходимых для превращения неблагородных металлов в серебро. В свою очередь, согласно Библии цифра 21 считается самым священным нечетным числом, квалифицируемым как знак совершенства. Точно так же и с арканологической¹⁷ точки зрения именно двадцать первый Аркан в силу своей исключительности наделяется специальным дополнительным названием «нулевой» Аркан. Помимо этого цифра 21 соотносится с прорицаниями, заклинаниями и теургическими действиями, поскольку состоит из трех семерок или семи троек, сочетание которых обладает необыкновенными оккультными свойствами¹⁸.

Наконец, самым главным для нас становится следующее толкование выведенного в название киноработы А. Барикко числа: «человек двадцати одного – святой странник, пророк с очень сильным каналом, создающим вокруг себя магическую реальность, где самые обычные вещи и действия приобретают высокий духовный смысл» [37, с. 572]. Отдавая себе отчет в том, что заголовок (в нашем случае – название фильма) – это сильная позиция текста (И. В. Арнольд), попробуем предположить, что цифра 21 связывается режиссером с радостью общения студенческой аудитории со своим профессором, где диалогическая ситуация, в условиях которой происходит согласование противоречий, уподобляется состоянию райского блаженства¹⁹; со временем, отведенным на лекционное занятие, в рамках которого происходит обратное алхимическому превращению гениального творения Бетховена в дутый шедевр; с совершенством, которым отмечено педагогическое мастерство Мондриана Килроя; с нулевой отметкой, служащей знаком пустоты, некоего исходника, первоосновы для последующего становления [34, с. 97–98]; с даром прорицания, которым отмечены как университетский профессор, так и Антонио Петерс – скрипач, одиноко бредущий навстречу своей смерти.

По сути, каждый из них выступает в качестве странника на пути от рождения к смерти. Как правило, не делая ничего особенного, такие люди «просто живут и разговаривают на любые темы, но вокруг них постоянно происходят необыкновенные вещи» вплоть до «разрешения дотоле нерешаемых жизненных проблем» [26]. В данном кон-

¹⁷ Значение «Аркана» (с лат. «тайна», «скрытое») синонимично гадальной карте (Таро). Рассматривая цифру «21» с арканологической точки зрения, мы имеем ввиду причастность ее значения к сакральному [37, с. 572].

¹⁸ Здесь уместно вспомнить магическую силу трех счастливых и вместе с тем роковых карт в повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». Не что иное, как тройка, семерка и туз в сумме дают 21 очко, которое заключает в себе удачу.

¹⁹ Аргументируя данную точку зрения, заметим, что, как правило, райское блаженство с наибольшей полнотой отвечает понятию «счастье». Поскольку имманентным свойством всякого диалога является понимание (ср.: «счастье – это когда тебя понимают»), опыт по согласованию противоречий дает ощущение уподобляемой райскому наслаждению гармонии.

тексте одинокий музыкант уподобляется проповеднику, который призван убедить людей в том, что Л. ван Бетховен состоялся, как музыкант, и Девятая симфония отмечена его гениальностью. То обстоятельство, что во время слов профессора Кирлоя о том, что он *«время от времени представляет Бетховена в ледяной пустыне, в его старости»* (01:20) мы видим не самого композитора, а Петерса, позволяет сделать следующее заключение. По сути, нищий музыкант являет собой alter ego самого Мондриана Кирлоя с той лишь разницей, что его слушатели – не студенты университета, а люди, призванные обставить уход скрипача из жизни надлежащим образом, вследствие чего каждый из его собеседников отвечает за свой участок работы.

Помимо перечисленных ранее обитателей ледяной пустыни – мастера секретов льда, братьев-пиротехников, профессионального осветителя, специалиста по птицам, мастера снежных дел, мадам ветрового офицера и священника, нисколько не сомневающих в незаслуженной оценке хоровой симфонии Бетховена, зритель видит мальчика. С одной стороны, он выступает наследником идей своего отца – мастера снежных дел, с другой, – с готовностью внимает Антонио. На наш взгляд, упоминаемая ранее нулевая отметка, связанная с цифрой 21, в контексте киноработы всех нас ставит в положение этого открытого навстречу знанию ребенка, от которого требуется только одно: определиться в своем выборе. Другими словами, предлагая признать Девятую симфонию гениальным творением, либо отказать ей в этом, режиссер, по сути, со всей очевидностью показывает нам, к какому лагерю мы примыкаем в случае того или иного решения.

Неслучайно поэтому А. Барикко помещает зрителя в пространство диалога, участниками которого становятся все, так или иначе присутствующие в кинотексте, персонажи. С этой целью оператор фокусирует внимание на каждом из речевых субъектов таким образом, чтобы создать эффект его непосредственного общения со зрителем. В целом, на вопрос, кто победил в тот исторический вечер, когда Бетховен представил публике свое творение: маэстро или слушательская аудитория²⁰, отвечают и музыканты (фаготист, валторнист, контрабасист), и аристократы в бархатных фраках и нарядных платьях, и обнаженные люди в белых париках, возможно, участники хора. Причем, тот факт, что один из участников диалога рассуждает о бетховенском творении в момент принятия пищи (откусывает мякоть от куриной ножки или с вожделием есть виноград т.п.), другой, – держа в руках музыкальный инструмент, третий – не считая нужным прикрыть наготу, позволяет со всей очевидностью оценить личность собеседника.

Другими словами, большинство из тех, кто дает оценку интересующему нас произведению, судят о последнем исключительной в меру значительности либо ничтожности своей собственной личности. Потому одни говорят, следуя букве хорового финала, другие – в опоре на дух, что самым непосредственным образом отражается на их облике. Точно так же мы получаем представление и о личности студентки, повествующей о своем учителе, и о самом Мондриане Кирлое. Если девушка признается за столиком в кафе своей подруге в готовности переспать с профессором, что свидетельствует не столько о глубоком чувстве к наставнику, сколько о желании самоутвердиться, «совратив» одинокого скитальца, то отказавший ей в этом профессор предстает серьезным, отмеченным благородством мужчиной, каждое слово которого выстрадано собственной жизнью.

²⁰ *«Он с мелодией из «Оды радости» вышел на дуэль с судьбой и обществом. Он представил это творение как веер раскрывающийся из тишины, как рассвет над миром Бетховен должен выиграть дуэль, поэтому был вынужден с легка раздеть их (публику, общество). ...Но это был всего лишь трюк»* (01:04).

Потому, завершив преподавательскую деятельность, он оказывается среди бесприютных, обретших свой дом на развалинах прежних построек людей. Именно они, знакомые профессора по ночлежке, выполняют в его воображении «роль» принимающих непосредственное участие в уходе из жизни Антонио Петерса персонажей, равно как и облик самого учителя угадывается в фотографии на стене одного из живущих по соседству с профессором парней. При этом и обитатели ночлежки, и окружающие Антонио мастера в момент расставания выказывают такое дружелюбие, а их рукопожатия и объятия видятся столь искренними, что мысль о прежних разногласиях между ними не возникает.

Что стоит за столь неоднократно помноженной саму на себя символичностью, тем более, что когда «...в основной текст произведения включается “чужой текст” определенное изменение испытывает и чужой, “включенный” текст, и основной. Отрывок, который был не текстом, включаясь в конкретный текст, становится частью этого текста, что порождает новую художественную целостность» – пишет Ю. М. Лотман [30, с. 110–111]. На наш взгляд, поскольку сам фильм демонстрирует двойственность позиции, касающейся оценки бетховенского шедевра²¹, сверхзадача, которую ставит перед собой режиссер, заключается в том, чтобы не только вывести зрителя из автоматизма восприятия того произведения, которое для многих опознается лишь на уровне «художественного стереотипа» (Л. В. Кирилина), но и заставить заново пережить его открытие. Только в этом случае мы будем состоятельными ответить на вопрос, насколько современны идеи Бетховена, вдохновившие композитора на создание его последней симфонии.

По-видимому, для того, чтобы обеспечить верность направления пути в поисках ожидаемого от зрителя ответа, А. Барикко намеренно обращает наше внимание к связанному с обострившейся глухотой факту из биографии Бетховена, который, по сути, и стал причиной его вынужденного затворничества. Как говорит один из участников диалога, это «десять лет, которые изменили все. Время, за которое этот человек снизошел в ад. Ад, его можно определить одним единственным словом – пустота. Десять лет Бетховен тонул в пустоте» (00:26). Это становится важным постольку, поскольку, будучи причастным к такому знанию, зритель не может не догадаться: оказавшись в ледяной пустыне одиночества, страх перед которой заставил Бетховена поверить в людское братство как возможное спасение от пустоты, композитор намеренно прибегает к помощи слова, надеясь быть непременно услышанным.

В данном контексте понятие пустота менее всего связывается нами с такой характеристикой, согласно которой речь идет об отсутствии содержания, либо ничем не занятом пространстве, тем более о духовной ничтожности, бессмысленности [14]. Имеется в виду ситуация, на которую указывает Н. Р. Саенко «бытие культуры... не является неподвижным, а с течением времени переходит в одну из форм своего инобытия, не-

²¹ В одном случае мы становимся свидетелями слов Антонио: «*Это был триумф несмотря на свою глухоту, маэстро настоял на том чтобы лично дирижировать оркестром. И он был настолько сосредоточен, что когда завершился концерт, то он не заметил и продолжал дирижировать. Меццо сопрано – Тресс Огер очень мягко взяла его за плечи и убедила развернуться к публике. Бетховен стоял лицом к людям и видел, что весь зал аплодировал стоя. Но самое чудесное было, когда публика зная, что он ничего не слышит стала размахивать маленькими белыми платочками. И эта немая картина долго стояла перед глазами маэстро*» (00:20). В другом случае – признания публики: «*Во время премьеры Девятой симфонии было много пустых лож в зале; сторонники композитора бурно выражали эмоции, но большая часть публики сидела молча; многие покинули зал не дождавшись окончания. После окончания концерта, Бетховена больше всего волновали денежные сборы, узнав о низменном гонораре он упал в обморок. Через два дня был организован повторный концерт, только отрывки из торжественной мессы заменили арией Россини*» (01:12).

которые числа таких форм человеческое сознание склонно воспринимать как абсурд, небытие, смысловую пустоту», однако «приемы намеренного построения инобытия ... позволяют прояснить, оживить бытие культуры» [34, с. 92]. Другим словами, «инобытийные явления разрушают привычку взгляда как на обыденность, так и на сакральность. Парадокс, неожиданность, абсурд выводят человека в ситуацию первотворения, или, по крайней мере, первовидения» [34, с. 92].

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что в синтетическом художественном целом, каковым предстает перед нами фильм Барикко, поставленная в центр повествования Девятая симфония Л. ван Бетховена в большей степени выступает не столько в качестве музыки как неотъемлемой составляющей кинотекста, сколько в качестве предмета речи участников диалога. Именно в последнем случае налицо как интерпретация интересующего нас произведения, так и его реинтерпретация²².

Что же касается этического момента, актуализация которого осуществляется в пространстве кинотекста, то, на наш взгляд, мысль о необходимости переоценки прежде существующего опыта реализуется режиссером в полном соответствии со словами священника А. М. Любимова: «Обличать должно с любовью... Делать это можно только конкретно, ответственно, обоснованно, и притом так, чтобы это вело к исправлению, и вообще имело благие последствия...» [31]. К числу таких «благих последствий» мы относим сверхзадачу киноработы итальянского режиссера, суть которой заключается в том, чтобы поставить зрителя перед необходимостью выстроить собственную систему аргументации таким образом, чтобы, с одной стороны, не опуститься до участвующих в дискуссии обывателей, с другой, – избегая упоминать всуе имя Создателя. При этом главное, о чем мы не должны забывать, что «все мы ходим по тонкому льду над океаном небытия» [42, с. 158].

Список литературы

1. Аверинцев С. С. Словарь. София-Логос. М., 2006.
2. Адорно Т. В. Введение в социологию музыки // Социология музыки. М., 1998. URL: <http://m-zerkalo.narod.ru/bibl/adorno> (дата обращения: 18.04. 2016).
3. Андреев Д. Л. Воспитание человека облагороженного образа // Роза мира. СПб., 2016.
4. Барикко А. «Море океан» («Oceanomare»): роман. М., 2015.
5. Барицкий Д. «Сталкер» – путь священника. Опыт богословского прочтения кинофильма Андрея Тарковского // Научный богословский портал. Студенческий журнал «Встреча» №1 (32). 2013. URL: <http://www.bogoslov.ru>. (дата обращения 09.07. 2016).
6. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 6–71.
7. Бахтин М. М. К философии поступка // М. М. Бахтин. Работы 1920-х годов. Т. 1. Киев, 1994. С. 11–68.
8. Безрукова В. С. Основы духовной культуры (энциклопедический словарь педагога). Екатеринбург, 2000.

²² Заметим, что опыт реинтерпретации музыки Д. Россини мы находим в момент общения Петерса и мастера по льду: видеоряд, фокусирующий внимание зрителя на упряжке лошадей, которые с трудом везут тяжелую повозку, едва передвигаясь по заснеженной зимней дороге, сопровождается звучанием изящной, достаточно виртуозной партии скрипки и колоратуры контральто. По-видимому, важность обращения к вокальному рондо «Рожденная для страданий и слез» (“Nacqui all'affanno e al pianto”) из оперы «Золушка» (1817) подчеркивает никому не видимый труд музыканта, вызывая в памяти слова М. Хайдеггера: «искусство в том, чтобы скрыть искусство».

9. Бенедикт XVI необычайно высоко оценил мессу Бетховена // Религия и СМИ: при поддержке католической информационной службы «Agnuz». URL: <http://www.religare.ru/> (дата обращения 22.09.2016).
10. Берджесс Э. Заводной апельсин: роман. М., 2014.
11. Вагнер Р. Паломничество к Бетховену // Избранные работы. М., 1978. С. 85–107.
12. Василенко Л. И. Краткий религиозно-философский словарь. М., 2013.
13. Владимир Набоков: Пошляки и пошлость // Классическая литература. Цитаты. Эссе писателей. Изд. эл. книг Анимедиа. URL: <http://animedia-company.cz/nabokov-about-vulgar-and-vulgarity> (дата обращения 18.02. 2015).
14. Вейник В. А. Материя, масса, частицы. URL: <http://www.veinik.ru/science/phil/article> (дата обращения 07.07. 2015).
15. Волкова П. С., Горбатова О. В. Диалог искусств: музыка и кинематограф // Теория и практика общественного развития. Краснодар, 2014. Вып. № 19. С. 141–145.
16. Волкова П. С. Реинтерпретация в современном искусстве. Опыт осмысления: монография. Saarbrücken, 2012.
17. Волкова П. С. Музыка в современном кинематографе: к вопросу о реинтерпретации // Вестник АГУ. «Филология и искусствоведение». 2009. № 1 С. 185–192.
18. Волкова П. С. Культура в пространстве бытия: интерпретация и реинтерпретация // Наследие веков. М., 2016. № 1. С. 54–60.
19. «Гейлигенштадское завещание» Л. Бетховена. URL: <http://www.beethoven.ru/> (дата обращения 09.05. 2014).
20. Голубь // Энциклопедия символики и геральдики. URL: <http://www.symbolarium.ru/> (дата обращения 12.06. 2016).
21. Гринберг Клемент «Авангард и китч». URL: <https://sites.google.com/a/kitschmuseum.ru> (дата обращения 30.03. 2016).
22. Грязева-Добшинская В.Г. Психология воздействия современного символического киноискусства: дисс. ... д-ра. псих. наук.: 19.00.01. М., 2004.
23. «Дух дышит, где хочет...» // Документальный фильм посвященный Альфреду Шнитке (Россия, 2004) URL: Пресс-служба телеканала «Россия – К»: <http://tvkultura.ru> (дата обращения 12.08. 2015).
24. Заводной Апельсин» Стенли Кубрика // «Культ Кино» с Кириллом Разлоговым и Юрием Грымовым. URL: <http://zebroid.tv/watch/A5ESEPWt-CE/kult-kinozavodnoj-apelsinchastpervaya.html> (дата обращения: 27.02. 2016).
25. Заводной апельсин»: путеводитель по фильму Стэнли Кубрика. URL: <http://distantlight.tv/in-dex.php/ru/component/k2/item/33.html> (дата обращения: 12.03. 2016).
26. Ключников С. Ю. Тайная роль чисел // Священная наука чисел. Беловодье, 1996. URL: http://new-numerology.ru/books/kl_10.htm (дата обращения: 08. 05. 2016).
27. Ковалева С. В. «Философия анимации: концептуальность образа «Синей птицы» // Aspectus. Краснодар, 2016. (1). С. 17–27.
28. Королев К. М. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.; Спб., 2005.
29. Лисса З. Эстетика киномузыки. М., 2012.
30. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–285.
31. Любимов А. М. Обличение // Библия. Книга притчей Соломоновых (9, 18): православная энциклопедия «Азбука Веры». URL: <http://azbyka.ru/> (дата обращения 14. 08. 2016).
32. О великих режиссерах мирового кино» // Авторская телевизионная программа Константина Селиверстова URL: <http://kino-musik.ru/videoteka/komedii/konstantin-seliverstov-programma-o-stenli-kubrike.html> (дата обращения 01.02. 2016).
33. Орлов Г. А. Психологические механизмы музыкального восприятия // Вопросы теории и эстетики музыки: сб.ст. Л., 1963. Вып.2. С. 181–251.
34. Саенко Н. Р. Формы и образы небытия в культуре / Н.Р. Саенко. Saarbrücken, 2011. – 443 с.
35. Семенов В.Е. Катарсис и антикатарсис: социально-психологический подход к воздействию искусства // Вопросы психологии. 1994. № 1. С. 116–122.

36. Тарковский А. А. Запечатленное время. URL: <http://bookre.org/> (дата обращения: 12.04. 2016).
37. Теплицын В. Л. Символы, знаки, эмблемы // В. Э. Багдасарян, И. Б. Орлов, В. Л. Теплицын. Энциклопедия. М., 2005.
38. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.-Л., 1947.
39. Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990.
40. Фридрих Шиллер. Биография. URL: <http://pomnipro.ru/memoriyapage11012/biography> (дата обращения: 18.03. 2016).
41. Ханютин Ю. М. Ретроспектива фильмов Стенли Кубрика // Интервью киноведа Ю. М. Ханютина. URL: <http://seance.ru/kubrick/films.htm#orange> (дата обращения: 02.04. 2016).
42. Чанышев А.Н. Трактат о небытии // Философия и общество. М., 2005. №1. С. 158–165.
43. Юнг К. Г. Психология бессознательного // К. Г. Юнг. Собр. соч. М., 1994. С. 103–249.

References

1. Averintsev S.S. *Slovar'. Sofija-Logos [Dictionary. Sofia-Logos]*. Moscow, 2006.
2. Adorno T.V. Vvedenie v sociologiju muzyki. [Introduction to music sociology]. *Sociologija muzyki [Music Sociology]*. Moscow, 1998. URL: <http://m-zerkalo.narod.ru/bibl/adorno> (date of the address: 18:04. 2016).
3. Andreyev D.L. Vospitanie cheloveka oblagorozhennogo obraza [Education of the person of the improved image]. *Roza mira [A world Rose]*. St. Petersburg, 2016.
4. Barikko A. «More okean» («Oceanomare»): roman ["Sea ocean" ("Oceanomare"): novel]. Moscow, 2015.
5. Baritsky D. «Stalker» – put' svjashennika. Opyt bogoslovskogo prochtenija kinofil'ma Andreja Tarkovskogo ["Stalker" – a way of the priest. Experience of theological reading of the movie of Andrey Tarkovsky]. *Nauchnyj bogoslovskij portal. Studentcheskij zhurnal «Vstrecha» [Scientific theological portal. Student's magazine "Vstrecha"]*. No. 1 (32). 2013. URL: <http://www.bogoslov.ru>. (date of the address 09.07. 2016).
6. Bakhtin M. M. Problema sodержanija, materiala i formy v slovesnom hudozhestvennom tvorčestve [A problem of contents, material and a form in verbal art creativity]. *Voprosy literatury i jestetiki [Questions of literature and an esthetics]*. Moscow, 1975. Page 6-71.
7. Bakhtin M.M. K filosofii postupka M. M. Bahtin. [To act philosophy]. *M.M. Bakhtin. Raboty 1920-h godov [Works of the 1920th years]*. T. 1. Kiev, 1994. Page 11-68.
8. Bezrukova V.S. . *Osnovy duhovnoj kul'tury (jenciklopedičeskij slovar' pedagoga) [Bases of spiritual culture (encyclopedia dictionary by the teacher)]*. Yekaterinburg, 2000.
9. Benedikt XVI neobyčajno vysoko ocenil messu Bethovena [Benedict XVI has extraordinarily highly appreciated Beethoven's mass]. *Religija i SMI: pri podderzhke katolicheskoj informacionnoj sluzhby «Agnuz» [Religion and media: with assistance of Catholic information service "Agnuz"]*. URL: <http://www.religare.ru/> (date of the address 9/22/2016).
10. Berdzheš Je. *Zavodnoj apel'sin: roman [Clockwork orange: novel]*. Moscow, 2014.
11. Wagner R. Vagner R. Palomničestvo k Bethovenu [Palomničestvo to Beethoven]. *Izbrannye raboty [the Elite of work]*. Moscow, 1978. Page 85-107.
12. Vasilenko L.I. *Kratkij religiozno-filosofskij slovar' [Short religious and philosophical dictionary]*. Moscow, 2013.
13. Vladimir Nabokov. Poshljaki i poshlost' // [Vulgar persons and platitude]. *Klassičeskaja literatura. Citaty. Jesse pisatelej. Izd. jel. knig Animedia [Classical literature. Quotes. Essay by writers. Prod. el. books of Animedia]*. URL: <http://animedia-company.cz/nabokov-about-vulgar-and-vulgarity> (date of the address 18.02. 2015).
14. Veynik V. A. *Materija, massa, chasticy [Matter, weight, particles]*. URL: <http://www.veinik.ru/science/phil/article> (date of the address 07.07. 2015).
15. Volkova P. S., Gorbatova O. V. Dialog iskusstv: muzyka i kinematograf [Dialogue of arts: music and cinema]. *Teorija i praktika obshhestvennogo razvitija [Theory and practice of social development]*. Krasnodar, 2014. Issue No. 19. Page 141-145.

16. Volkova P. S. *Reinterpretacija v sovremennom iskusstve. Opyt osmyslenija: monografija* [Reinterpretation in the modern art. Experience of judgment: monograph]. Saarbrücken, 2012.
17. Volkova P. S. Muzyka v sovremennom kinematografe: k voprosu o reinterpretaciji [Music in modern cinema: to a question of reinterpretation]. *Vestnik AGU. «Filologija i iskusstvovedenie»* [the AGU Bulletin. "Philology and art criticism"]. 2009. No. 1 of Page 185-192.
18. Volkova P. S. Kul'tura v prostranstve bytija: interpretacija i reinterpretacija [Culture in life space: interpretation and reinterpretation]. *Nasledie vekov* [Heritage of centuries]. Moscow, 2016. No. 1. Page 54-60.
19. «Gejligenshtadskoe zaveshhanie» L. Bethovena ["The Geyligenshtadsky will" of L. Beethoven]. URL: <http://www.beethoven.ru/> (date of the address 09.05. 2014).
20. Golub' [Pigeon]. *Jenciklopedija simboliki i geraldiki* [Encyclopedia of symbolics and heraldry]. URL: <http://www.symbolarium.ru/> (date of the address 12.06. 2016).
21. *Grinberg Klement «Avangard i kitch»* [Greenberg Clement "Vanguard and kitsch"]. URL: <https://sites.google.com/a/kitschmuseum.ru> (date of the address 30.03. 2016).
22. Gryazev-Dobshinskaya V.G. *Psihologija vozdejstvija sovremennogo simbolicheskogo kinoiskusstva* [Psychology of influence of modern symbolical motion picture art]. Moscow, 2004.
23. «Duh dyshit, gde hochet...» *Dokumental'nyj fil'm posvjashhennyj Al'fredu Shnitke (Rossija, 2004)* ["The spirit breathes where the Documentary devoted to Alfred Schnittke (Russia, 2004) wants ..."]. URL: Press service of Russia — To TV channel: <http://tvkultura.ru> (date of the address 12.08. 2015).
24. *Zavodnoj Apel'sin» Stenli Kubrika* [Clockwork Apelsin" Stanley Kubrick]. «*Kul't Kino» s Kirillom Razlogovym i Juriem Grymovym* ["the Cult of Cinema" with Kirill Razlogov and Yury Grymov]. URL: <http://zebroid.tv/watch/A5ESEPWt-CE/kult-kinozavodnoj-apelsinchastperva-ya.html> (date of the address: 27.02. 2016).
25. *Zavodnoj apel'sin»: putevoditel' po fil'mu Stjenli Kubrika* [Clockwork orange": guide to the movie by Stanley Kubrick]. URL: <http://distantlight.tv/in-dex.php/ru/component/k2/item/33.html> (date of the address: 12:03. 2016).
26. Klyuchnikov S. Yu. Tajnaja rol' chisel [Secret role of numbers]. *Svjashhennaja nauka chisel* [Sacred science of numbers]. Belovode, 1996. URL: http://new-numerology.ru/books/kl_10.htm (date obrashchepniya: 08. 05. 2016).
27. Kovalyova S.V. «Filosofija animacii: konceptual'nost' obraza «Sinej pticy» ["Animation philosophy: conceptuality of an image of "Bluebird of happiness"]. *Aspectus*. Krasnodar, 2016. (1). Page 17-27.
28. Korolev K. M. *Jenciklopedija simbolov, znakov, jemblem* [Encyclopedia of symbols, signs, emblems]. Moscow; St. Petersburg, 2005.
29. Lissa Z. *Jestetika kinomuzyki* [Estetika of film music]. Moscow, 2012.
30. Lotman Yu. M. Struktura hudozhestvennogo teksta [Structure of the art text]. *Ob iskusstve* [About art]. St. Petersburg, 1998. Page 14-285.
31. Lyubimov A. M. Oblichenie [Accusation]. *Biblija. Kniga pritchej Solomonovyh (9, 18): pravoslavnaja jenciklopedija «Azbyka Very»* [Bible. Book Solomonov' parable (9, 18): orthodox encyclopedia "Vera's Alphabet"]. URL: <http://azbyka.ru/> (date of the address 14. 08. 2016).
32. O velikih rezhisserah mirovogo kino» [About great directors of world cinema"]. Avtorskaja televizionnaja programma Konstantina Seliverstova [The Author's television program Constantina Seliverstova]. URL: <http://kino-musik.ru/videteka/komedii/konstantin-seliverstov-programma-o-stenli-kubrike.html> (date of the address 01.02. 2016).
33. Orlov G.A. Psihologicheskie mehanizmy muzykal'nogo vosprijatija [Psychological mechanisms of musical perception]. *Voprosy teorii i jestetiki muzyki: sb.st.* [Questions of the theory and esthetics of music]. 1963. Issue 2. Page 181-251.
34. Saenko N.R. *Formy i obrazy nebytija v kul'ture* [Forms and images of a non-existence in culture] / N.R. Saenko. Saarbrücken, 2011.
35. Semyonov V.E. Katarsis i antikatarsis: social'no-psihologicheskij podhod k vozdejstviju iskusstva [Catharsis and anti-catharsis: social and psychological approach to impact of art]. *Voprosy psihologii* [Psychology Questions]. 1994. No. 1. Page 116-122.

36. Tarkovsky A. A. *Zapechatlennoe vremja [The imprinted time]*. URL: <http://bookre.org/> (date of the address: 12:04. 2016).
37. Teplitsyn V. L. Simvoly, znaki, jemblemy [Symbols, signs, emblems]. *V.E. Bagdasaryan, I.B. Orlov, V.L. Teplitsin. Jenciklopedija [Encyclopedia]*. Moscow, 2005.
38. Teplov B. M. *Psihologija muzykal'nyh sposobnostej [Psychology of musical abilities]*. Moscow - Leningrad, 1947.
39. Frankl V. *Chelovek v poiskah smysla [People in search of sense]*. Moscow, 1990.
40. *Fridrih Shiller. Biografija [Friedrich Schiller. Biography]*. URL: <http://pomnipro.ru/memorypage11012/biography> (date of the address: 18:03. 2016).
41. Hanyutin Yu. M. Retrospektiva fil'mov Stenli Kubrika [Retrospective of movies of Stanley Kubrick]. *Interv'ju kinoveda Ju.M. Hanjutina [Interview film expert Yu.M. Hanyutin]*. URL: <http://seance.ru/kubrick/films.htm#orange> (date of the address: 02:04. 2016).
42. Chanyshhev A.N. Traktat o nebytii [The treatise about a non-existence]. *Filosofija i obshhestvo [Philosophy and society]*. Moscow, 2005. No. 1. Page 158-165.
43. Jung K. G. *Psihologija bessoznatel'nogo [Psychology unconscious]*. Moscow, 1994. Page 103-249.