

Л. ВАН БЕТХОВЕН В ПРОСТРАНСТВЕ КИНЕМАТОГРАФА: ОПЫТ РЕ-ИНТЕРПРЕТАЦИИ | BEETHOVEN IN SPACE OF CINEMATOGRAPH: THE EXPERIENCE OF RE-INTERPRETATION

Волкова П. С. | Volkova Polina S.



Музыка кино (как оригинальная, так и заимствованная), нередко позиционируемая в качестве "прикладной", всё более привлекает исследователей, занимающихся проблемами синтетических жанров [к примеру: [10](#); [18](#); [19](#)]. Речь в данном случае идёт о теснейшем сплаве самых разных языков искусства, на пересечении которых рождается новое художественное целое. Причём собственно музыка оказывается важнейшим компонентом фильма, в контексте которого некогда законченное музыкальное произведение, функционирующее безотносительно какого бы то ни было отличного от него вида искусства, обретает подчас новую жизнь. Очевидно, что подобное положение дел требует от исследователя тщательного изучения не только того, что стало достоянием общественности "здесь и сейчас", но и так называемой "прошлой жизни" музыкального творения. При этом нельзя игнорировать особую специфику музыки как искусства, накладывающую свой отпечаток на опыт осмысления работы режиссёра.

В качестве примера остановимся на музыке Девятой симфонии Л. ван Бетховена, которая помимо концертного исполнения звучит, будучи неотъемлемой составляющей синтетического художественного текста, в творчестве таких выдающихся мастеров мирового кинематографа, как Андрей Тарковский и Стэнли Кубрик. Здесь же следует упомянуть и отмеченный провокационным характером опыт осмысления хоральной симфонии, представленный в дебютной работе итальянского режиссёра Алессандро Барикко, который одновременно выступил и автором сценария игрового фильма "Лекция 21" | *Lezione ventuno* (2008).

Прежде обратим внимание на те задачи, которые стоят перед исследователем, осуществляющим анализ эстетического объекта: под эстетическим объектом мы, вслед за Михаилом Бахтиным, понимаем "художественно творимое и воспринимаемое" произведение искусства [[2](#), с. 288]. Всякий художественный текст являет собой риторически организованную речь, основанную на триединстве Этоса, Логоса и Пафоса, где Этос позиционируется в качестве внутреннего мотива речи, Логос — овнешненного или, что то же — опредмеченного в том или ином языке высказывания творца, а Пафос — как развёрнутое единство внутреннего и внешнего [[8](#)]. В отличие от словесного высказывания, осуществляемого ритором во времени и пространстве, художественное произведение с неизбежностью отторгается от своего носителя, что делает восприятие такой художественной речи ущербным. В частности изначально запечатлённое в нотах невербальное высказывание композитора опознается музыкантом-исполнителем на уровне Логоса подобно тому, как опознается читателем книга либо зрителем — картина, что ставит воспринимающего субъекта перед необходимостью восполнить высказывание творца собственными Этосом и Пафосом. По сути, именно такое взаимодействие автора и ценителя было положено в основу концепции диалогической природы гуманитарного знания, разрабатываемой Бахтиным на уровне данного и созданного, познавательного и этического, текста и контекста.

В то же время в противоположность читателю либо зрителю, так или иначе проявляющих способность разобраться в материале, представленном писателем или художником, слушатель, как правило, вступает в диалог со звучащей речью композитора исключительно посредством исполнителя, вследствие чего он имеет дело уже не с собственно Логосом творца, как это происходит в случае с музыкантом, а с Пафосом, являющим собой единство Логоса композитора и Этоса исполнителя. В терминологии М. Бахтина такие Логос и Этос опознаются на уровне познавательного и этического моментов содержания, со-бытие которых и рождает в итоге Пафос как "художественно творимое и воспринимаемое" целое. Подобное положение дел ставит

слушателя перед необходимостью "развести" слитную единичность последнего собственными Логосом и Этосом, соблюдая некую корреляцию между одним и другими. Причём актуализация этической составляющей музыкального содержания выступает здесь самым уязвимым моментом в деятельности воспринимающего музыкальное искусство субъекта. Неслучайно поэтому, размышляя о задачах и методах эстетического анализа, Бахтин подчёркивает, что прежде осуществляющий такой анализ исследователь "должен вскрыть имманентный эстетическому объекту состав содержания, ни в чём не выходя за пределы этого объекта, — как он осуществляется творчеством и созерцанием". Затем, "выделив в пределах возможного и нужного теоретический момент содержания в его чисто познавательной весомости", исследователю необходимо понять связь этого теоретического момента содержания с "этическим моментом и его значение в единстве содержания". Другими словами, в рамках эстетического анализа необходимо "как-то транскрибировать этический момент, которым созерцание овладевает путём сопереживания (вчувствования) и сооценки". Как поясняет Бахтин, "совершая эту транскрипцию, приходится отвлекаться от художественной формы, и прежде всего от эстетической индивидуации: необходимо отделить чисто этическую личность от её художественного воплощения и индивидуальную эстетически значимую душу и тело, необходимо отвлечься и от всех моментов завершения; задача такой транскрипции трудная и в иных случаях — например, в музыке — совершенно невыполнимая" [2, с. 288, 290].

Важно заметить, что мысль М. Бахтина о невозможности в рамках музыкального искусства "транскрибировать этический момент содержания" видится излишне категоричной по той простой причине, что, будучи опредмеченной в звучащей ткани, музыкальная речь творца по сути своей мало чем отличается от любой другой художественной речи. Действительно, аналогично тому, как в музыке "интонационный образ, резонирующий с человеческим мировосприятием, высоко парит над звуковым, динамическим, зримым пространственным материалом" [2, с. 139], так и "в искусстве слова смысл не понятен и не словесен" [17, с. 47]. Точно так же и "в изобразительном искусстве безобразное впечатление является конечной целью изображения" [*там же*]. Другими словами, в процессе работы с каким бы то ни было текстом культуры воспринимающий субъект осуществляет "процесс смыслопорождения", который уподобляется актуализации этического момента с последующим транскрибированием последнего. Более того, во всех без исключения случаях вербализация эмоционально-непосредственного личностного смысла читателя, зрителя или слушателя изначально ущербна ("Мысль изречённая, есть ложь" [Тютчев]), если только такой смысл не является неотъемлемой составляющей нового эстетического объекта, частью которого выступает некогда целостное художественное произведение.

Верность нашего предположения подтверждается словами Бахтина, который подчёркивает: "теоретическая транскрипция, формула этического поступка есть уже перевод его в познавательный план, то есть момент вторичный, между тем как художественная форма — например, форма, осуществляемая рассказом о поступке или форма его эпической героизации в поэме, или форма лирического воплощения и т. п. — имеет дело с самим поступком в его первичной этической природе, овладевая ею путём сопереживания волящему, чувствующему и действующему сознанию...". Неслучайно поэтому, завершая работу о материале, содержании и форме словесного художественного произведения М. Бахтин вновь возвращается к музыкальному виду искусства, утверждая, что "в некоторых случаях — например, при восприятии музыкального произведения — методически совершенно допустимо интенсивное углубление этического момента, в то время как экстенсивное его расширение разрушило бы данную художественную форму; этический момент вглубь не имеет границ, которые могли бы быть неравномерно нарушены: произведение не предопределяет и не может предопределить степени глубины этического момента" [2, с. 287, 292].

На наш взгляд, в данном контексте именно киномузыка в силу специфики жанра обуславливает "интенсивное углубление этического момента" музыкального содержания за счёт отличного от музыкального вида искусства, когда собственно зрительный ряд может рассматриваться в качестве опыта перевыражения музыкальной речи в речь изобразительную. Имеется в виду ситуация, согласно которой "готовность к перевыражению — есть лингвистический коррелят рефлексивной способности человека" [5, с. 9-10]. При этом актуализируемый режиссёром смысл того или иного музыкального произведения может либо совпадать с его общепринятым значением ("значение — представитель и носитель культуры" [там же, с. 75]), либо — не совпадать. Соответственно, в первом случае мы будем иметь дело с интерпретацией первоисточника, во втором — с его ре-интерпретацией. Речь идёт о тотальном переосмыслении базового текста, которое становится очевидным исключительно на фоне уже существующего культурного контекста [2].

С целью рассмотрения феномена ре-интерпретации сфокусируем внимание на двух фрагментах, в которых зрительный ряд сопровождает Девятая симфония. Это фрагмент "Заводного апельсина" (1971) Кубрика: сцена в комнате Алекса, на одной из стен которой мы видим портрет Бетховена, на другой — призывно раздвинувшую ноги обнажённую красотку, чье лоно "ласкает" живущий в выдвижном ящике кровати Алекса аспид и где украшением интерьера оказываются стоящие на прикроватной тумбочке фигурки Спасителя (типичный образчик китч-продукции, стирающей границы между низким и высоким, великим и ничтожным), и кульминационный фрагмент "Ностальгии" (1983) Тарковского: нагорная проповедь Доменико¹.

¹ Герой фильма Тарковского — Андрей Горчаков, писатель из России — обретает себя далеко за пределами отечества в случайном знакомстве с Доменико — сумасшедшим итальянцем. По мнению обывателей, безумие Доменико началось с того, что, пытаясь уберечь близких от предсказанного Откровением мирового пожара, он запер свою семью на долгих семь лет, лишив жену и детей солнечного света. Как будто бы догадываясь о мотивах этого поступка, герой Олега Янковского упрекает себя в том, что и он сам вследствие малодушия и постоянного страха и перед настоящим, и перед будущим откровенно бездействовал, не сумев собрать силы для совершения чего-то одинаково важного как для себя, так и для всех остальных. В итоге каждый из них — и русский, и итальянец — делает свой выбор. Доменико сгорает на площади перед толпой равнодушных зевак, призывая человечество к любви под музыку финала Девятой симфонии Бетховена. Андрей теряет последние силы, продвигаясь от одного края бассейна к другому с горящей свечой в руке. Её пламя так невелико и так трепетно нежно, что гаснет при малейшем дуновении ветерка, отчего Андрею приходится трижды начинать путь заново. Приближение к заветной цели происходит под звуки "Реквиема" Верди. Авторы сценария А. Тарковский и Т. Гуэрра.

Сразу же отметим, что обозначенная Майей Туровской тождественность ситуаций, которые переживают Доменико и Горчаков [15, с. 168-169], никак не просматривается. Во-первых, в противоположность нагорной проповеди Доменико, отмеченной некой искусственностью всего происходящего (о нарочитой зрелищности как неотъемлемой части самосожжения героя говорит и грим на лице одного из участников действия, и значительность декораций, в качестве которых выступают статуя Марка Аврелия и римская площадь, в том числе застывшие фигуры людей, напоминающие исправно выполняющих свои роли статистов), "шествие на Голгофу" Горчакова начисто лишено театральности. Именно то, что Туровская называет "бытовым поведением" выступает, на наш взгляд, знаком бытийности, ибо являет собой вполне осознанный поступок. Несмотря на боль в груди, Горчаков добровольно решает выполнить данное Доменику обещание, нисколько при этом не рассчитывая на одобрение и/или неодобрение зрителей. Другими словами, то, что в случае с Доменико претендует на публичность и массовость, оказывается для окружающих всего лишь жестокой правдой (прозой) жизни, трагическими реалиями современного мира, тем более что подобный поступок имел прецедент в "Персоне" (1966) Бергмана — одном из любимых фильмов Тарковского. "В произведении Бергмана героиня Элизабет в ужасе смотрит по телевизору репортаж из Вьетнама, в котором буддийские священнослужители сжигают себя и ожидают смерть в положении сосредоточенной, спокойной неподвижности. Сцена сопровождается поверхностным комментарием диктора: *Фанатизм побуждает многих монахов предавать себя огню на улицах и площадях. Они уверены, что этим действием неслыханной жестокости привлекут внимание мировой общественности к борьбе, которую они ведут... Безусловно, нельзя остаться бесчувственным перед таким ужасающим зрелищем... западным людям трудно понять до конца душу этих людей, так стоически выбирающих смерть*" [16, с. 175]. Напротив, случай с Горчаковым в подтексте актуализирует

прежде уже звучавшие в фильме строки стихотворения Арсения Тарковского, отца режиссёра, вследствие чего финальные кадры насквозь пронизаны поэзией.

Во-вторых, тот факт, что Доменико реализует свою идею, проповедуя верхом на коне в то время, когда Горчаков в полном безмолвии идёт по грязи, свидетельствует о гордыне одного и о смирении другого. Не потому ли несение свечи через бассейн так и не удаётся Доменико, что он пытается проделать это непременно на глазах окружающих его людей, которые, в свою очередь, всякий раз останавливали безумца? Наконец, в-третьих, в отличие от акта самосожжения Доменико, который действительно исключает катарсис, смерть Горчакова воспринимается нами как метафора достигнутой им гармонии с собой и с миром. Неслучайно мы не видим гибели Андрея, фиксируя лишь звук падения его тела (по сути, догадаться о происходящем нам помогает музыка вердиевского "Реквиема"). Более того, едва разобравшись в происшедшем, не успев ещё осознать момент ухода Горчакова, мы уже видим его сидящим у воды, с умиротворенным выражением лица, вследствие чего тяжёлое чувство утраты сменяет светлая печаль: пусть и за порогом земного существования, но главный герой обрёл покой.

В данном контексте важно оговорить, что сам режиссёр называет Доменико "детским максималистом", непрестанно ищущим смысл жизни, в том числе пытающемся докопаться до сути таких понятий, как "свобода" и "безумие". Обладая "восприимчивостью ребёнка и необычной чувствительностью", он нисколько не сомневается в собственной правоте в ситуации, когда берёт на себя смелость принимать решения за других людей. Полагаясь исключительно на свой собственный выбор, Доменико демонстрирует при этом столь свойственную ребёнку уверенность в своей непогрешимости. Именно в безумности надежды пробудить криком отчаяния и боли толпу, возомнив себя Мессией, и заключается, на наш взгляд, духовная незрелость "мистического фанатика".

Аргументацию представленной точки зрения начнём с оды "К радости" Фридриха Шиллера. Тот факт, что в центре фрагментов оды оказываются такие речевые обороты, как "райский дух"; "светлый храм"; "Бог, в любви пресуществлённый"; "видеть Бога херувиму"; "Выше огненных созвездий, / Братья, есть блаженный мир, / Претерпи, кто слаб и сир, — / Там награда и возмездье"; "Прочь и распри и угрозы! / Не считай врагу обид! / Пусть его не душат слёзы / И печаль не тяготит"; "Выше, чаша круговая! / Духу света этот тост!"; "Вознесём Ему хваленья / С хором ангелов и звёзд!"; "Братья, в тесный круг сомкнитесь / И над чашею с вином / Слово соблюдать во всём / Звёздным Судией клянитесь!" [перевод Израиля Миримского] позволяет провести прямые аналогии между текстом Священного писания и произведением немецкого классика.

Однако в ряде работ (как музыковедческой направленности, так и весьма далеких от сферы искусства) не раз высказывалась мысль о том, что в финале Девятой симфонии Бетховен воспел не радость, а свободу. В частности, Алла Кенигсберг обращает внимание на следующие слова Антона Рубинштейна: *Не верю я, что эта последняя часть есть "Ода к радости", считаю её одой к свободе*. Подтверждая свою точку зрения слухами о том, что Шиллер по требованию цензуры должен был заменить слово "свобода" словом "радость", и что Бетховен это знал, Рубинштейн приводит такой аргумент: *Радость не приобретается, она приходит, и она тут, но свобода должна быть приобретена...* Более того, столь серьёзный характер главной темы обусловлен, по мнению Рубинштейна, именно тем, что *свобода есть весьма серьёзная вещь* [11, с. 72].

Здесь же уместно вспомнить ситуацию, согласно которой в 1972 году Советом Европы мелодия "Оды к радости" была утверждена в качестве гимна, а чуть позднее — в 1985 году — эту идею поддержали главы стран Европейского сообщества. На сегодняшний день бетховенская тема является официальным гимном ЕС лишь с одной поправкой: европейские структуры отказались от шиллеровского текста. Причиной такого отказа послужило следующее обстоятельство. Исполнение текста на языке какой-либо одной из стран ЕС ущемляет права остальных членов

сообщества, что может трактоваться как несоблюдение политкорректности. Оправданность подобного шага обусловлена, по мнению Европейской комиссии, тем, что и без слов этот гимн отвечает отстаиваемым Европой идеалам свободы, мира и солидарности.

Какой из возможных смыслов оды актуализируют в своём творчестве Бетховен и Тарковский? Возвращаясь к кинотексту, обратим внимание на следующие моменты. На стене заброшенного жилища итальянца мы видим формулу: $1+1=1$. Веруя в то, что окружающие его люди способны стать единым целым в своём стремлении к свету подобно тому, как одна капля, соединяясь с другой, даёт не две абсолютно разные капли, но одну, только значительно больше предыдущих, Доменико надеется достучаться до сердца человечества конвульсиями сгорающей в огне плоти. Однако, как это издавна повелось, "народ безмолвствует". Когда же лента магнитофона, из которого сквозь усилители несется мощь бетховенской музыки, "зажёвывается", мы понимаем, что у этого ужасающего действия есть свой дирижёр, маскирующийся под эпилептика. Так трагедия оборачивается фарсом, и только отчаянные завывания пса Доменико холодят кровь при мысли о безнадежности всей этой затеи (роль безумного итальянца в фильме исполняет Эрланд Юзефсон).

Что же касается Андрея, земная жизнь которого угасает в то самое мгновение, когда пламя свечи набирает силу, то место его гибели (имеется в виду Италия) проецируется режиссёром на место его физического рождения — далёкую отчизну. То обстоятельство, что в глухой российской глубинке в небольшом озерце, на берегу которого на фоне отчего дома сидит главный герой картины, отражается свет, проникающий сквозь сводчатые арки итальянских развалин, говорит о следующем: духовное возрождение Андрея состоялось. Пройдя свой путь до конца с мыслями о других, он сумел остаться никому не заметным странником.

Поскольку в контексте фильма Доменико выступает *alter ego* Андрея Горчакова, можно предположить, что каждый из героев актуализирует лишь один из возможных смыслов оды. Неслучайно тогда, когда пребывающий в постоянной тоске Горчаков, обособившись от социума, обретает в итоге свой мир, а с ним и тихую радость, сгорающий на глазах равнодушной толпы с мечтой о едином для всех спасении Доменико получает свободу от самого себя, от своих страданий.

Чтобы убедиться в правомерности подобного предположения, обратимся к фактам. Известно, что сочинение Девятой симфонии осуществлялось композитором параллельно с Торжественной мессой | *Missa solemnis*, работа над которой была завершена за год до окончания симфонии, и которую Бетховен считал своим самым удачным творением. Тем не менее, успеха Девятой симфонии это произведение не знало, поскольку опирающаяся на культурные штампы публика была настроена воспринимать Мессу подобно большим бетховенским симфониям: "ежеминутно концентрированно, представляя себе всё предшествующее", что способствует возникновению единства. Однако, — как пишет Теодор Адорно, — в Мессе это совсем другое единство, отличное от "продуктивного воображения в *Eroica* [Героическая симфония] и в Девятой симфонии" [1, с. 263].

Более того, Т. Адорно не считает преступлением сомневаться в том, может ли вообще это единство быть понятным. Что здесь имеется в виду? Если музыка симфонии способна оказывать мощное эмоциональное воздействие, потрясая и приводя в восторг публику, в едином порыве готовую последовать призыву "Обнимитесь, миллионы!", то научить молитве ей вряд ли под силу. Напротив, именно по поводу исполнения *Missa solemnis*, посвящённого Всемирному дню молодёжи, папой Бенедиктом XVI были произнесены следующие слова: "Слова молитвы человека становятся путями борьбы за Бога, путями, ведущими его к любви к Богу и к другим людям". В этом смысле *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" [3].

Если Вагнер видит в Девятой симфонии необходимость "необузданным, изначальным, беспредельным чувствам, которые передают инструменты противопоставить ясные, определенные ощущения человеческого сердца, которые передаёт человеческий голос" [6, с. 103], то *Missa solemnis* соединяет в себе идею человечности с выражением мрачного страха. Другими словами, "в самой Мессе уже ощущается некое табу, определяющее её рецепцию: табу негативности существования, которое можно вывести только из отчаянной воли Бетховена, направленной на спасение" [1, с. 268]. При этом, будучи предельно аскетичной, музыка Мессы являет собой полную противоположность присущей Девятой симфонии чувственной явленности; это наполненное сакральным смыслом произведение равно дистанцировано как от субъективной динамики, так и от выразительности.

При этом, как свидетельствует Т. Адорно, гуманистический аспект Мессы просматривается в актуализируемой в *Agnus Dei* просьбе о внутреннем и внешнем мире, которую Бетховен выразил в словах, служащих эпиграфом к Мессе. Более того, согласно позиции социолога "Месса также по-своему жертвует идеей синтеза и властно закрывает субъекту, который уже не защищён объективностью формы, но и создать её целостной сам не может, доступ к музыке. За свою человеческую всеобщность она готова заплатить молчанием, быть может, даже покорностью отдельной души" [1, с. 271].

Отталкиваясь от полученных данных, мы имеем все основания предположить, что созданные практически в одно время Девятая симфония и *Missa solemnis* несут на себе печать тех духовных исканий композитора, которые впоследствии окажутся значимыми и для советского режиссёра. В случае с Бетховеном имеются в виду его сомнения в гармоничности симфонического творчества, тотальности, проистекающей из движения всего единичного, то есть всего того, что и придаёт подлинность его произведениям среднего периода творчества. Как пишет Адорно, "он усматривает в классике классицизм, восстаёт против положительного, некритически утверждающего бытие в идее классического симфонизма, против того, что Георгиадес в своей работе о финале симфонии "Юпитер" назвал торжественным". И, далее: "Вероятно, 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" [там же].

В случае с режиссёром речь идёт о непоколебимой уверенности Тарковского в том, что искусство являет собой молитву, которая рассматривается в качестве одного из самых сокровеннейших моментов в жизни человека, исключая 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". В целом жизнь Андрея Горчакова есть не что иное, как долгий и томительный путь к себе. Здесь горящая свеча есть метафора человеческой души, вместилища света, одарить которым можно лишь при условии величайшего напряжения всех сил, а значит, добровольного отказа от своей субъективности. Именно об этом и поэтические строки Арсения Тарковского в фильме. Потому образу Андрея Горчакова, читающего вслух стихотворение, конечно же, в большей степени отвечает *Missa solemnis* — произведение "отказа, постоянного отречения". По мысли Т. Адорно, Месса "относится уже к тем устремлениям позднего буржуазного духа, которые направлены на то, чтобы мыслить и создавать общечеловеческое не в конкретности отдельных людей и условий, а посредством абстрактности, устранения случайного, утверждения всеобщности, ошибившейся в примирении с особенным" [1, с. 269].

В свою очередь и образ *alter ego* Андрея итальянца Доменико не звучит в унисон с финалом Девятой симфонии, поскольку его путь — путь страдания, но не радости. Обретение им дарованной смертью свободы от самого себя настолько мучительно, что зрелище это звучит

оглушительным диссонансом по отношению к бетховенскому финалу. Не потому ли режиссёр в итоге практически лишает публичное сожжение Доменико музыкального сопровождения? Ответ может быть только положительным, поскольку на фоне хорового исполнения слов оды "Вы встаёте на колени, миллионы? / Мир, ты чувствуешь присутствие Божества? / Ищи его за звёздным шатром, / За звёздами должен он жить. / Радость, прекрасное сияние богов, / Ты дочь из Элизиума..." Доменико демонстрирует не столько веру в Бога, сколько в своё избранничество, в свою миссию. В данном случае он выступает типичным представителем западной культуры, которая, изначально основываясь на рационализме и интеллектуализме, культивировала искусство манипуляции людьми, осознавая себя в рамках парадигмы "мир — театр, люди — актёры" и здесь именно хоровое действо может выступать в качестве знака такой организованной манипуляции. При этом если у западных народов интеллект и умение решать конкретные проблемы представляют независимую от морали ценность (вспомним о том, что согласно своей воле Доменико лишил семью солнечного света на долгих семь лет!), то для русской культуры характерен духовный идеал, в котором знание и нравственность нерасторжимы. Более того, именно знание есть функция добродетели, а не наоборот.

О сомнительности ценностей западной культуры для русского человека, а именно — о невозможности признать за истину прагматизм, эгоизм и индивидуализм в качестве "трёх китов", на которых зиждется её фундамент, косвенно говорит и сам режиссёр. В его интервью о природе ностальгии находим следующие слова: *Когда я думаю о современном человеке, то я представляю его себе как хориста в хоре, который открывает и закрывает рот в такт песне, но сам не издаёт ни звука. Поют все остальные! А он только изображает пение, так как убеждён, что достаточно того, что другие поют* [13, с. 136]. Почему? Есть ли выход из подобной ситуации?

На наш взгляд, в данном контексте хор выступает аналогом той самой нетипичной для российского интеллигента организованности, которую требует рынок. Соответственно для того, чтобы жизнь не стала фикцией, необходимо не только отказаться от пения в унисон, но и "изображения пения". Преодолевая отчаяние и слабость, которые неизбежны для одиночек, черпая силы в мыслях о других, человеку очень важно однажды осознать своё несовершенство, которое есть неперемнное условие духовного восхождения. Поскольку, будучи искателем, блуждающим по миру в попытке найти "мирской" эквивалент православной духовности, собственно служение Богу, Андрей, по всей видимости, понимает как служение культуре (искусству), его форма пути к идеалу абсолютно чужда идее совместно организованного славословия Господу. Неслучайно он так и не входит в капеллу Мадонны Дель Парто, в которую его зовёт Евгений. В ситуации, когда слова девальвировались как расхожая монета, образ "ловца человеков" не прельщает Горчакова. *Классические истории о любви*, — признаётся нам в одном из фрагментов фильма Андрей, — *это чистойшей любовью, никаких поцелуев, ибо невыраженные чувства никогда не забываются.*

А теперь обратимся к переживаниям по поводу финала Девятой симфонии Бетховена Алекса — главного героя романа Энтони Бёрджесса, по мотивам которого был создан голливудский "Заводной апельсин" Стэнли Кубрика (режиссёр и автор сценария)².

² Своё название "Заводной апельсин" | *A Clockwork Orange* роман и, соответственно, фильм получили от выражения, которое было общепотребительным в среде рабочих Ист-Энда (восточная часть Лондона). Как правило, фраза "странный, как заводной апельсин" | *as queer as a clockwork orange* употреблялась здесь в случае, когда речь шла о вещах необычных. Специально оговорим, что в процессе написания романа, живший в то время в Ленинграде Э. Бёрджесс, изобрел новый "язык надцатых», в котором смешал английские и русские слова, будучи уверенным в том, что подростки, подобные героям «Заводного апельсина», — явление общемировое. В центре романа и фильма — тинэйджер Алекс, который является главарём молодёжной банды, слоняющейся по ночному городу, затевающей драки с себе подобными и осуществляющей надругательства над окружающими их людьми, вплоть до убийства. При этом Алекс любит музыку, в частности Бетховена, портрет которого висит у него в комнате. Оказавшись в тюрьме за свои злодеяния, Алекс становится участником эксперимента по исправлению человека, лечение которого от агрессии происходит также посредством жесточайшего насилия. В итоге история о юном подонке превращается в историю о возвращающем и поощряющем его безнравственном обществе.

"Что в тот день у меня с ними было, об этом, блин, так нетрудно догадаться, что описывать не стану. Обе вмиг оказались раздетыми и зашлись от хохота, находя необычайно забавным видяди Алекса, который стоял голый и торчащий со шприцем в руке, как какой-нибудь пагои

доктор, а потом, выбрызнув из шприца тонкую струйку, вколол себе в предплечье хорошенькую дозу вытяжки из мартовского вопля камышового кота. Потом вынул из конверта несравненную Девятую, так что Людвиг ван теперь тоже стал *nagoi*, и поставил адаптер на начало последней части, которая была сплошное наслаждение. Вот виолончели заговорили прямо у меня из-под кровати, отзываясь оркестру, а потом вступил человеческий голос, мужской, он призывал к радости, и тут потекла та самая блаженная мелодия, в которой радость сверкала божественной искрой с небес, и наконец во мне проснулся тигр, он прыгнул, и я прыгнул на своих мелких *kisok*. В этом они уже не нашли ничего забавного, прекратили свои радостные вопли, но пришлось им подчиниться, блин, таким престранным и роковым желаниям Александра Огромного, удесятёренным Девятой и подкожным впрыском, желаниям мощным и *tshudesnym*, *zametshatellnym* и неуёмным. Но так как обе они были очень и очень пьяны, то вряд ли сами много почувствовали. Когда эта последняя часть докручивалась по второму разу со всеми её выплесками и выкриками о Радости, Радости, Радости, две моих маленьких *kiski* уже не играли во взрослых опытных *dam*. Они вроде как мало помалу *otshuhivaliss*, начиная *poni matt*, что с ними, маленькими, с ними, бедненькими, только что проделали" [перевод Владимира Бошняка: 4, с. 60-61].

Примечательно, что слова Шиллера герой романа слышит исключительно по-своему, вследствие чего суть финала Девятой симфонии сводится к следующей сентенции:

*Выше огненных созвездий,
Брат, верши жестокий пир,
Всех убей, кто слаб и сир,
Всем по morder — вот возмездье!
В зад пинай voniutshi мир!*

*Boy, thou uproarious shark of heaven,
Slaughter of Elysium,
Hearts on fire, aroused, enraptured,
We will tolchock you on the rot and kick
your grahzny vonny bum.*

Вне всяких сомнений мысль Алекса о том, что в какой-то момент Бетховен предстаёт перед ним такой же нагой, как и он сам, выступает ярким свидетельством того, что главный герой воспринимает не столько искусство, сколько акустический феномен, оказывающий мощнейшее физиологическое воздействие на организм воспринимающего субъекта. Для того чтобы принять эту точку зрения, достаточно вспомнить работу Бориса Теплова, в которой советский психолог пишет об особенной, объективной, материально фиксируемой в целом ряде средств выразительности способности музыки воссоздавать внутреннюю структуру эмоции. При этом именно мышечная активность является основной предпосылкой музыкального восприятия, синтезирующей биологическое и эстетическое начала в эмоционально-чувственной сфере человека. Что же касается ритма, столь существенного средства временной организации и выразительности музыки, то мышечная активность играет здесь ещё более существенную роль. На вопрос "в чём заключаются моторные реакции, связанные с восприятием ритма?" Теплов отвечает следующим образом. Моторные реакции содержатся "в мышечных сокращениях языка, мышц головы, челюстей, пальцев рук, ног, в напряжениях, возникающих в гортани, голове, грудной клетке и конечностях [...] наконец, в одновременной стимуляции мышц-антагонистов (сгибателей и разгибателей), вызывающей смену фаз напряжения и расслабления без изменения пространственного положения органа" [14, с. 190].

Другими словами, биологическая (физиологическая) сторона в музыкальном искусстве оказывается столь ярко выраженной именно вследствие тождественности процессов, протекающих как безотносительно искусства, так и посредством музыкального воздействия с той лишь разницей, что музыка приводит упомянутые процессы в состояние бóльшей активности. Собственно потому состояние катарсиса достигалось древними греками действием целой аскетической системы, в которой катарсическая природа музыки сочеталась с постом и молитвой, что в комплексе и приводило душу в гармонию. Та же сторона искусства, которая

связана с идеями, представленными чувственными образами, заложена в его физической, материальной, объективно существующей структуре лишь как предпосылка, общезначимая возможность. И только при определённых условиях, по определённым объективным законам такая "предпосылка" может реализоваться в сознании человека в процессе художественного восприятия [[12](#), с. 184].

Неслучайно слушая Девятую симфонию, герой Кубрика (в исполнении Малколма Макдауэлла) ощущает пространство своей комнаты ритмически организованным. Это его глазами мы видим крупным планом фрагменты фигуры Христа, где кровоточащие раны Спасителя и не сокрытые части тела, отсылающие к половой принадлежности Сына Божия, сменяет стопа, словно приготовленная для танцевального "па". При этом перед внутренним взором мастурбирующего Алекса одна за другой проходят сцены насилия, приводящие его в состояние экстаза.

По сути, эта, отмеченная психологом бóльшая физиологическая активность, которую субъект достигает посредством музыкального воздействия, и обеспечивала Алексу свободу действий, нацеленных на разрушение как окружающей его предметности, так и собственно людей. Интересно, что сама лексема "свобода" обыгрывается переводчиком В. Бошняком в словах исполняемого заключёнными гимна в полном соответствии с духом "Заводного апельсина":

*Чтобы чай окреп в стакане,
Не спеши его студить.
Так и мы другими станем
На свободу выходить.*

*Weak tea are we, new brewed
But stirring make all strong.
We eat no angel's food,
Our times of trial are long.*

В данном контексте весьма знаменательным для нас оказывается тот факт, что, как свидетельствует Алекс, "Они выли и горланили эти *glupi* слова под непрестанные понукания свища: "Громче, будь вы неладны, всем петь как следует!" — перемежающиеся рывканьем надзирателей: "Смотри у меня, номер 774922!" или "Ща вот подойду, получишь у меня, дерьмо!" Наконец пение кончилось, свищ сказал: "Да пребудет с вами Святая Троица, да совершит она ваше исправление, аминь"..." [[4](#), с. 99]. Другими словами, цитируемый фрагмент демонстрирует абсолютную несовместимость идеи свободы как таковой и хорового пения, осуществляемого под понукание надзирателя.

Специально подчеркнём, что отмеченное соответствие перевода духу первоисточника видится нам в следующем. Имя человека, изобретшего новый метод лечения, который испытал на себе Алекс, оказывается созвучным имени автора Девятой симфонии с той лишь оговоркой, что если в первом случае мы имеем дело с его французским вариантом — Людовик, то во втором — с немецким: Людвиг. Подобное совпадение вряд ли можно назвать случайным, поскольку Энтони Бёрджесс помимо литературных переводов и журналистики занимался сочинением музыки, что является несомненным доказательством его образованности в области музыкального искусства. Другим аргументом служит ситуация, в которой слова "Бог" и "радость" звучат из уст Алекса в контексте, прямо противоположном шиллеровской оде. "... когда человек плохой, это просто свойство его натуры, его личности — моей, твоей, его, каждого в своём *odinotshestve*, — а натуру эту сотворил Бог, или Gog, или кто угодно в великом акте радостного творения. Неличность не может смириться с тем, что у кого-то эта самая личность плохая, в том смысле, что правительство, судьи и школы не могут позволить нам быть плохими, потому что они не могут позволить нам быть личностями. Да и не вся ли наша современная история, блин, это история борьбы маленьких храбрых личностей против огромной машины? Я это серьёзно, блин, совершенно серьёзно. Но то, что я делаю, я делаю потому, что мне нравится это делать" [[4](#), с. 53].

Знаменательно, что киногерой "Заводного апельсина" действует под музыку Девятой симфонии буквально в соответствии с тем, как об этом некогда писали критики. Для сравнения приведём

упоминаемые ранее слова Рубинштейна: *Радость не приобретается, она приходит, и она тут, но свобода должна быть приобретена...* Вот и Алекс после того, как его оставили "наедине с великолепием Девятой Людвиг вана" признаётся: "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 *morder* своей верной очень-очень опасной *britvoi*. А впереди была ещё медленная часть, а потом ещё та, где поёт хор. Я действительно выздоровел" [4, с. 206]. Нет, в фильме этих слов нет, но зрительный ряд прямо им соответствует. То, что Алекс "действительно выздоровел" понятно вследствие того, что он с удовольствием занимается на глазах у аплодирующей публики именно тем, от чего его должно было воротить, согласно методу доктора Людовика.

С этой точки зрения название "Заводной апельсин" более чем отвечает сути истории про Алекса, который "заводится" при первых звуках любимой им Девятой симфонии Л. ван Бетховена, удесятерённой силы готового к подвигам негодяя. Здесь надо вспомнить, что на протяжении семи лет Э. Бёрджесс жил в Малайзии, где в отличие от английского *orange* | "апельсин", слово *orang* на языке аборигенов означает "человек". Другими словами, путь Алекса — это путь отрицания общей, совместной радости и сознательный выбор в пользу свободы творить зло и беззаконие как следствие своего избранничества.

От редакционной коллегии: Неслучайно, что когда Алекса лечат от его стремления к злодеяниям и он становится будто бы социальным гражданином, музыка тоже мутирует. Девятая симфония звучит в аранжировке для синтезатора *Moog* (композитор-аранжировщик Уолтер-Уэнди Карлос). Через призму синтезированных (=искажённых) тембров воспринимает теперь творение Бетховена "новый" Алекс. Чувственный мир героя изменился, изменилась и музыка с её мощным физиологическим воздействием. Более того, звуки бетховенской симфонии в принципе стали вызывать желание героя совершить суицид. Узнав это, бывшие жертвы бывшего преступника устраивают ему художественный акт психического мучения посредством скерцо.

Именно поэтому в контексте работ С. Кубрика и А. Тарковского Алекс и Доменико воплощают для нас две крайние точки, посредством которых мы можем выйти на этический момент содержания музыки Девятой симфонии Л. ван Бетховена, связываемой рядом исследователей с идеей свободы. При всей неоднозначности и противоречивости этих персонажей есть нечто, позволяющее поставить между ними знак равенства: каждый из них идёт на самоубийство под звуки великого творения мастера.

Подытоживая вышеизложенное, заметим, что, во-первых, опыт ре-интерпретации, осуществляемый на примере "Ностальгии" А. Тарковского и "Заводного апельсина" С. Кубрика, позволил актуализировать отличный от уже имеющихся смысл рассматриваемых нами художественных образцов. Во-вторых, в силу того, что Девятая симфония Л. ван Бетховена даже при всей неоспоримости своей ценности переживает сегодня именно тот период, в котором она существует лишь в виде фантома, чья слава поддерживается исключительно традицией, обращение к этому произведению мастера в рамках ре-интерпретации позволяет несколько иначе услышать эту музыку. Наконец, в-третьих, опыт ре-интерпретации явился наглядным доказательством того, что музыка в кинематографе способна не только усиливать впечатление наряду с изображением, выполняя сугубо иллюстративную функцию, но и открывать зрителю новые горизонты понимания, уводя в "подводную часть айсберга".

Список литературы | Works cited

1. *Адорно Т. Moments musicaux. Статьи 1928-1962 гг. // Адорно В. Теодор. Избранное: социология музыки / пер. с нем. М. И. Левиной и А. В. Михайлова. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. С. 204-280. | Adorno T. Moments musicaux. Stat'i 1928-1962 gg. // Adorno V. Teodor. Izbrannoe: sotsiologiya muzyki / per. s nem. M. I. Levinoy i A. V. Mikhaylova. M.; SPb.: Universitetskaya kniga, 1998. S. 204-280.*
2. *Бахтин М. М. Проблема материала, содержания и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. С. 258-318. | Bakhtin M. M. Problema materiala, soderzhaniya i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve // Bakhtin M. M. Raboti 1920-kh godov. Kiev: Next, 1994. S. 258-318.*

3. Бенедикт XVI необычайно высоко оценил мессу Бетховена // Религия и СМИ. 1 августа 2005. URL: http://www.religare.ru/2_20098.html | Benedikt XVI neobychayno vysoko otsenil messu Betkhovena // Religiya i SMI. 1 avgusta 2005. URL: http://www.religare.ru/2_20098.html (дата обращения: 02.03.2009)
4. Бёрджесс Э. Заводной апельсин: Роман / пер. с англ. В. Бошняка. СПб.: Азбука-классика, 2005. 240 с. | Burgess A. Zavodnoy apel'sin: Roman / per. s angl. V. Boshnyaka. SPb.: Azbuka-klassika, 2005. 240 s.
5. Богин Г. И. Субстанциальная сторона понимания текста: Учеб. пособие. Тверь: ТГУ, 1993. 137 с. | Bogin G. I. Substantsial'naya storona ponimaniya teksta: Ucheb. posobie. Tver': TGU, 1993. 137 s.
6. Вагнер Р. Паломничество к Бетховену / пер. с нем. И. Татариновой // Рихард Вагнер. Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. М.: Искусство, 1978. С. 85-106. | Wagner R. Palomnichestvo k Betkhovenu / per. s nem. I. Tatarinovoy // Rikhard Wagner. Izbrannye raboty / sost. i komment. I. A. Barsovoy i S. A. Osherova. M.: Iskusstvo, 1978. S. 85-106.
7. Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): Дисс. ... доктора искусствоведения / Краснодарский государственный институт культуры и искусств. Краснодар, 2009. 347 с. | Volkova P. S. Reinterpretatsiya khudozhestvennogo teksta (na materiale iskusstva XX veka): Diss. ... doktora iskusstvovedeniya / Krasnodarskiy gosudarstvenniy institut kul'turi i iskusstv. Krasnodar, 2009. 347 s.
8. Волкова П. С. Риторические модели гуманитарного образования: философско-методологический анализ: Дисс. ... доктора философ. наук / МПГУ. М., 2002. 300 с. | Volkova P. S. Ritoricheskie modeli gumanitarnogo obrazovaniya: filosofsko-metodologicheskiy analiz: Diss. ... doktora filosof. nauk / MPGU. M., 2002. 300 s.
9. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 572 с. | Vygotskiy L. S. Psikhologiya iskusstva. M.: Iskusstvo, 1986. 572 s.
10. Гитис М. И. Структурные особенности звукового решения фильмов в жанре кинокомедии: Дисс. ... кандидата искусствоведения / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. СПб., 2013. 227 с. | Gitis M. I. Strukturnie osobennosti zvukovogo resheniya fil'mov v zhanre kinokomedii: Diss. ... kandidata iskusstvovedeniya / Sankt-Peterburgskiy gumanitarniy universitet profsoyuzov. SPb., 2013. 227 s.
11. Кенигсберг А. К. Людвиг ван Бетховен (1770-1827): Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1970. 92 с. | Kenigsberg A. K. Lyudvig van Betkhoven (1770-1827): Kratkii ocherk zhizni i tvorchestva. L.: Muzyka, 1970. 92 s.
12. Орлов Г. Психологические механизмы музыкального восприятия // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. М.; Л.: Музыка, 1963. С. 181-215. | Orlov G. Psikhologicheskie mekhanizmi muzykal'nogo vospriyatiya // Voprosy teorii i estetiki muzyki. Vyp. 2. M.; L.: Muzyka, 1963. S. 181-215.
13. Тарковский А. О природе ностальгии (интервью) // Искусство кино. 1989. № 2. С. 131-136. | Tarkovsky A. O prirode nostalgii (interv'yu) // Iskusstvo kino. 1989. № 2. S. 131-136.
14. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Теплов Б. М. Избранные труды: В 2-х т. Т. 1. М.: Педагогика, 1985. С. 42-222. | Teplov B. M. Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey // Teplov B. M. Izbrannye trudi: V 2-kh t. T. 1. M.: Pedagogika, 1985. S. 42-222.
15. Туровская М. И. 7 ½ или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 253 с. | Turovskaya M. I. 7 ½ ili fil'my Andreya Tarkovskogo. M.: Iskusstvo, 1991. 253 s.
16. Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура / пер. с итал. Т. Шишковой. М.: Библийско-богословский ин-т Св. Апостола Андрея, 2007. 237 с. | Salvestroni S. Fil'mi Andreya Tarkovskogo i russkaya dukhovnaya kul'tura / per. s ital. T. Shishkovoy. M.: Bibleysko-bogoslovskiy in-t Sv. Apostola Andreya, 2007. 237 s.
17. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. М.: Московская консерватория, Научно-творческий центр "Консерватория", 1994. 261 с. | Kholopova V. N. Muzyka kak vid iskusstva. M.: Moskovskaya konservatoriya, Nauchno-tvorcheskiy tsentr "Konservatoriya", 1994. 261 s.
18. Чернышов А. В. Медиамузыка: основы теории, практика, история: Дисс. ... доктора искусствоведения / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2014. 358 с. | Chernyshov A. V. Mediamuzyka: osnovi teorii, praktika, istoriya: Diss. ... doktora iskusstvovedeniya / Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. M., 2014. 358 s.
19. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): Дисс. ... доктора искусствоведения / Краснодарский государственный институт культуры и искусств. Краснодар, 2010. 464 с. | Shak T. F. Muzyka v strukture mediateksta (na materiale khudozhestvennogo i animatsionnogo kino): Diss. ... doktora iskusstvovedeniya / Krasnodarskiy gosudarstvenniy institut kul'turi i iskusstv. Krasnodar, 2010. 464 s.

УДК 7.01

DIDS no. 01.2015-47149987

http://mediamusic-journal.com/Issues/4_3.html