

УДК 1:316
ББК 60.000.3
Г 67

О.В. Горбатова,

учитель музыки школы «Гармония», г. Москва, тел.: +79636744591, e-mail: Olesia.Gorbatova@yandex.ru

БЕТХОВЕН В ПРОСТРАНСТВЕ КИНОТЕКСТА: «ЛЕКЦИЯ 21» А. БАРИККО

(Рецензирована)

Аннотация. В центре статьи – художественный фильм Алессандро Барикко «Лекция 21». Обращаясь в киноработе к Симфонии № 9 Л. ван Бетховена, режиссер пытается дать ответ на вопрос о том, что является собой хоровая симфония композитора сегодня: непревзойденный образец классического наследия мастера или же «дутый шедевр»? Анализируя киномузыку, в качестве которой выступает используемая А. Барикко Девятая симфония, автор по касательной обращается к фильмам С. Кубрика («Заводной апельсин»), А. Тарковского («Ностальгия») и др. режиссеров, предлагая свой вариант ответа на поставленный режиссером вопрос.

Ключевые слова: девятая симфония Л. ван Бетховена, киномузыка, дутый шедевр, радость, братство, пошлость, свобода.

O.V. Gorbatova,

Music teacher of Garmoniya School, Moscow, ph.: +79636744591, e-mail: Olesia.Gorbatova@yandex.ru

BEETHOVEN IN FILM TEXT SPACE: “LECTURE 21” OF A. BARICCO

Abstract. The paper focuses on the feature film of Alessandro Baricco “Lecture 21”. Addressing the Symphony No. 9 of L. van Beethoven, the director tries to give the answer to a question of what the choral symphony of the composer is today: unsurpassed example of classical heritage of the master or “an exaggerated masterpiece”? Analyzing the film music, in particular the Symphony No. 9 of L. van Beethoven used by A. Baricco, the author on a tangent addresses movies of S. Kubrick (“Clockwork Orange”), A. Tarkovsky (“Nostalgia”) and other directors, proposing the version of the response to the question raised by the director.

Keywords: ninth symphony of L. van Beethoven, film music, exaggerated masterpiece, pleasure, brotherhood, platitude, freedom.

В центре киноработы А. Барикко¹ – история, связанная с последним периодом жизни композитора (1824-1827 гг.), который отмечен соз-

данием Девятой симфонии. На первый взгляд, в качестве рассказчика выступает талантливый, но эксцентричный профессор одного из британских университетов Мондриан Килрой. Однако в действительности слова самого профессора звучат на фоне воспоминаний о нем его студентов, для которых занятия с

¹ «Лекция 21» (Италия, Великобритания 2008) – режиссер и сценарист А. Барикко. В фильме используется музыка Л. Бетховен, Д. Россини.

любимым педагогом забываемы. Одно из таких увлекательных путешествий в мир музыки связано с лекцией под номером 21.

Сразу оговорим, что используемая режиссером в названии картины числовая символика актуализирует значительный пласт информации, связанной с трактовкой цифры 21. В частности, в египетской традиции интересующая нас цифра выступает аналогом мира, в котором человек пребывает в райском состоянии [1; 572]. В алхимии же число 21 определяло количество дней, необходимых для превращения неблагородных металлов в серебро. В свою очередь, согласно Библии, именно 21 считается самым священным нечетным числом, квалифицируемым как знак совершенства. Точно так же и с арканологической¹ точки зрения именно двадцать первый Аркан, обозначающий «Мир», в силу своей исключительности наделяется специальным дополнительным названием «нулевой» Аркан и «гласит о Божестве и Мире и слиянии их в Абсолюте, Сущности Божественной» [2].

Помимо этого, цифра 21 соотносится с прорицаниями, заклинаниями и теургическими действиями, поскольку состоит из трех семерок или семи троек, сочетание которых обладает необыкновенными оккультными свойствами [1]². Наконец, самым главным для нас

¹ Значение «Аркана» (с латинского «*arcanum*» – «тайна», «скрытое») синонимично гадальной карте (Таро). Изображенные цифры, предметы, сюжеты арканов имеют скрытый смысл, поэтому рассматривая цифру «21» с арканологической точки зрения мы имеем ввиду причастность ее значения к сакральному.

² 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.

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» [1]. Отдавая себе отчет в том, что заголовок (в нашем случае – название фильма) – это сильная позиция текста (И. 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 блаженства³;

– 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;

– с даром проницания, которым отмечены как университетский профессор, так и Антонио Петерс – скрипач, одиноко бредущий навстречу своей смерти.

Надо заметить, что используемый режиссером прием «рассказа в рассказе» самым непосредственным

³ 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.

образом сказался и на форме его творения. Имеется в виду ситуация, связанная с тем, что в воспоминаниях студентов о своем профессоре вплетены «картинки», из которых складывается рассказ самого профессора, ниспровергающего мысль о гениальности Бетховена в момент написания хоровой симфонии. Причем, своеобразным alter ego Мондриана Килроя выступает музыкант Антонио Петерс. Последний также самозабвенно проповедует противоположную профессору точку зрения – 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. Среди обитателей ледяной пустыни зритель находит мастера секретов льда, братьев-пиротехников, профессионального осветителя, специалиста по птицам, мастера снежных дел, мадам ветрового офицера и священника. Примечательно, что среди этих нисколько не сомневающих в незаслуженной оценке хоровой симфонии мастеров есть и ребенок. С одной стороны, он выступает наследником идей своего отца – мастера снежных дел, с другой – с готовностью внимает Антонио Петерсу.

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 и исполнители Девятой симфонии

Бетховена, и присутствующая на концерте публика, и профессор, и Антонио Петерс. С этой целью оператор фокусирует внимание на говорящем таким образом, чтобы создать эффект непосредственного общения с каждым из нас. Причем, тот факт, что один из участников диалога рассуждает о бетховенском творении в момент принятия пищи (откусывает мякоть от куриной ножки и т.п.), другой – держа в руках музыкальный инструмент, третий – будучи обнаженным и т.п., позволяет со всей очевидностью оценить личность собеседника¹. Точно так же мы получаем представление о личности студентки, повествующей о своем учителе, и о самом Мондриане Килрое. Если девушка признается за столиком в кафе своей подружке 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 благородным мужчиной, каждое слово которого выстрадано собственной жизнью.

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 Антонио Петерса угадывается в

¹ В данном случае обнаженные персонажи, в том числе и те, кто с вожделием вкушает пищу – есть пародия на текст шиллеровской оды. По сути, буквально воспринявший текст финальной части Девятой симфонии обыватель судит о последнем творении мастера столь же примитивно, как согласно букве, но не духу понимает он и слова «с хором ангелов», «чашею с вином» и т.п.

фотографии на стене одного из живущих по соседству с профессором парней. При этом как обитатели ночлежки, так 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 [1; 62]. На наш взгляд, поскольку сам фильм демонстрирует двойственность позиции, касающейся оценки бетховенского шедевра, 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. 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 режиссером ответа, А. Барикко намеренно приковывает 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». 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.

Косвенным доказательством правомерности подобного предположения будет фрагмент из книги А. Барикко «Море океан», написанной за пятнадцать лет до выхода в свет «Лекции 21». Именно на страницах этой книги автор рассуждает о страхе: «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 чувствуешь... 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 упираться, только это... только это...» [3; 119].

Аналогичным образом и история, случившаяся с Антонио Петерсом спустя четыре года после смерти Бетховена в ста километрах от Вены, должна подвести зрителя к пониманию того, что «чем интенсивнее бытие, тем оно более хрупко, тем оно сильнее подвержено гибели» [4; 11], в том числе гибели, которая приходит с забвением. Другими словами, чтобы поверить в возможное братство, призыв к которому слышится в хоровом финале симфонии, надо испытать ту

меру отчаяния, которую пережил композитор. В противном случае звучащая музыка может стать музыкальной иллюстрацией и к кадрам фашистской хроники, как это происходит в «Заводном апельсине» С. Кубрика [5], и к сцене самосожжения безумного Доменико, которая в действительности оборачивается трагическим фарсом [6], и к словам Адорно о музыке Бетховена как высшем выражении буржуазного духа [7].

Соглашаясь с П.С. Волковой в том, что такая музыка не может научить молитве, поскольку чувственное начало берет здесь верх над внутренней сосредоточенностью и предельной духовной концентрацией [8; 117], 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, именно в силу того, что Девятая симфония – произведение исключительно светского характера, становится очевидным ответ на вопрос, может ли подобное Девятой симфонии произведение без обмана сказать об Абсолютном? Причем, тот факт, что мелодию «оды к радости» напевали себе и гуляющие по улицам Вены прохожие, и шедший на работу немецкий почтальон, говорит только об одном: популярность музыки затмила высокий смысл поэтических строк.

В данном контексте нельзя не вспомнить слова А. Шнитке, который в одном из интервью выска-

зал следующую мысль: *«Шлягер¹ 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»* [9]. Более того, тот факт, что на сегодняшний день хоровая тема симфонии нередко звучит без текста, говорит только об одном. 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 подвержен процессу деформации. Потому в пространстве кинотекста «гимн торжествующей радости» (Р. Роллан) нередко обрачивается гимном торжествующей пошлости.

Возвращаясь к «Лекции 21» А. Барикко, выскажем следующее соображение. Возможно, сама постановка вопроса, квалифицируемая нами как сверхидея киноработы итальянского режиссера, позволяет зрителю выстроить собственную систему аргументации таким образом, чтобы, с одной стороны, не опуститься до участвующих в дискуссии обывателей. С другой – избегая упоминать все имя Создателя, подобно мастерам, призванным обеспечить финальную сцену жизни Антонио Петерса. При этом главное, о чем мы не должны забывать, что «все мы ходим по тонкому льду над океаном небытия» [4; 8].

¹ Шлягер (нем. Schlager ходкий товар, гвоздь сезона) – модная, популярная песня с запоминающейся мелодией [8, с. 594].

Примечания:

1. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Семиосфера. СПб: Искусство-СПб, 2000. 704 с.
2. Ключников С.Ю. Священная наука чисел. Ч. 1. URL: http://www.e-reading.by/bookreader.php/127097/Klyuchnikov-Svyashchennaya_nauka_chisel.html
3. Теплицын В.Л., Багдасарян В.Э., Орлов И.Б. Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия. 2-е изд. М.: ЛОКИ-ПРЕСС, 2005. 494 с.
3. Барикко А. Море океан. М.: Иностранка. 2005. 287 с.
4. Чанышев А.Н. Трактат о небытии // Философия и общество. 2005. № 1. С. 5-15.
5. Волкова П.С., Горбатова О.В. Диалог искусств: музыка и кинематограф // Теория и практика общественного развития. 2014. Вып. № 19. С. 141-145.
6. Волкова П.С. Музыка в современном кинематографе: к вопросу о реинтерпретации // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. 2009. № 1. С. 185-192.
7. Адорно Т.В. Введение в социологию музыки // Социология музыки. М.: Университетская книга. 1999. 445 с.
8. Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): монография. Краснодар: ХОРС, 2008. 200 с.
9. «Дух дышит, где хочет...» // Документальный фильм посвященный Альфреду Шнитке. Россия, 2004. URL: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/27794/.

References:

1. Lotman Yu.M. Text in the text / Yu.M. Lotman // Semiosphere. SPb.: Iskusstvo-Petersburg, 2000. 704 pp.
2. Klyuchnikov S.Yu. The sacred science of numbers. The 1st part. [Electronic resource]. Access Mode: http://www.e-reading.by/bookreader.php/127097/Klyuchnikov-Svyashchennaya_nauka_chisel.html Teplitsyn V.L., Bagdasarian V.E., Orlov I.B. Symbols, signs, and emblems: Encyclopedia. The 2nd ed. M.: LOKI-PRESS, 2005. 494 pp.
3. Baricco A. Ocean Sea. M.: Inostranka. 2005. – 287 pp.
4. Chanyshv A.N. Treatise on nothingness / A.N. Chanyshv // Philosophy and Society, 2005, No. 1. P. 5-15.
5. Volkova P.S., Gorbatova O.V. Dialogue of arts: music and cinematography // Theory and practice of social development. 2014. – Issue 19. – P. 141-145.
6. Volkova P.S. Music in modern cinematography: on the problem of reinterpretation // Bulletin of Adyghe State University. Series 2: Philology and the Arts. 2009. No. 1. P. 185-192.
7. Adorno T.V. Introduction to the sociology of music. / T.V. Adorno // Sociology of music. M.: University Book. 1999. 445 pp.
8. Volkova P.S. Reinterpretation of the literary text (based on art of the 20th century): a monograph. Krasnodar: OOO Khors Publishing House, 2008. 200 pp.
9. The spirit breathes where he wants ... // The documentary film dedicated to Alfred Schnittke. (Russia, 2004). [Electronic resource]. URL: Press office of the TV channel Russia K. 07/28/2015. Access Mode: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/27794/.