earlier called in article a difficult strophe form of the second sort is revealed. Practical recommendations for performers are made (singers, leaders, instrumentovshchik, conductors).

Key words: Musical form, vocal form, strophe form, Beethoven's song, Goethe's poem, poetry and music.

УДК 782.1 : 792.54 (82.31)

Валерий Панасюк

БЕТХОВЕН И «LE CHARVE DISCRET DE LA BOURGEOISIE»: М. С. ШАГИНЯН О ПРАЗДНОВАНИИ ЮБИЛЕЯ КОМПОЗИТОРА В ФРГ

Очерк М. С. Шагинян «Бетховенский фестиваль в ФРГ», созданный более четырех десятилетий назад (в 1970 году), сегодня интересен во многих отношениях.

Во-первых, в историко-культурологическом. Этот текст не только дает представление о художественной жизни Западной Германии сорокалетней давности, но и является важным фактологическим источником для всякого, так или иначе занимающегося проблемой «Бетховен и его творчество в исторической перспективе».

Во-вторых, в литературоведческом. М. Л. Гаспаров в средине 1990-х годов, исследуя одну из ранних – «дооктябрьского периода» – работ писательницы по филологическому анализу, «замаскированную под рассказ», отмечает: «Ранние произведения Мариэтты Шагинян – как в стихах, так и в прозе – мало привлекают внимание современных исследователей. Конечно, это объясняется их неприязнью к поздней ее литературной продукции, крайне обильной и крайне неравноценной. Тем не менее это несправедливо. В них возможны самые неожиданные открытия» [2, с. 178].

Действительно, за М. С. Шагинян закрепилась (и не без оснований) репутация «безнадежно советской», чьи произведения «идеологически безупречны» и лишены каких бы то ни было «художественных достоинств». При этом в творческой среде была всем хорошо известна открытая и бескомпромиссная борьба писательницы со вся-

кого рода «отклонениями от генеральной линии КПСС» и проявлениями «антисоветских настроений», которая ложилась темной тенью на все творчество «классика многонациональной советской литературы», лауреата Ленинской премии (присуждена в 1972 году).

В наши дни дистанцированная, лишенная идеологической оптики проекция позволяет без стойких предубеждений прошлого взглянуть на творческое наследие М. С. Шагинян. И не только раннее, но и на более позднее, в том числе и на ту, по словам М. Л. Гаспарова, «литературную продукцию, крайне обильную и крайне неравноценную».

Собственно, к этой «продукции» как раз и относится очерк «Бетховенский фестиваль в ФРГ», написанный в результате совершенного путешествия и затем опубликованный в 1971 году в четвертом номере журнала «Дружба народов». В данном случае наибольший интерес представляет сам музыкальный праздник, приуроченный к 200-летней годовщине со дня рождения великого композитора. Определить подходы к его рецепциям, реконструировать при этом создаваемый образ Бетховена– вот те цели, достижение которых становится возможным в результате анализа очерка М. С. Шагинян. Собственно, они-то и составляют **цель** данной статьи.

Всякий юбилей и его празднование – важный факт жизни национальный культуры, который дает представление о масштабе значимости личности юбиляра и его наследия для страны и народа. При этом с учетом социально-политических и художественных приоритетов, с учетом того, что принято называть «общекультурным контекстом», моделируется некий образ «виновника торжеств», ставится и решается целый ряд задач, не только связанных с искусством, но и касающихся идеологических проблем, важных именно в этот исторический период.

По точному замечанию Х. Лооса, воспоминания о рождении или смерти значительного деятеля «дают повод к благоговейному почитанию или беспощадному осуждению, к воодушевлению или возмущению… В любом случае имеется публичное торжество по случаю памятной даты, многое разъясняющее для временной оценки исторической персоны или события» [3, с. 50].

В результате актуализируются определенные факты жизни юбиляра, акцентируется внимание на отдельных его произведениях. Во всех сферах – художественной, научной, информационной – наблюдает-

ся интенсификация процессов «уточнения», «корректировки», а то и радикального пересмотра ранее созданного «облика гения». Таким образом, осуществляется активный «диалог во времени», когда отдаленный от данной эпохи исторический персонаж и его творческое наследие «работает» на день сегодняшний. Вот почему, например, руководитель традиционного боннского фестиваля Ника Вагнер (потомок великого немецкого композитора), презентуя программу 2014 года, представляет Бетховена как «революционера, правозащитника и борца за человеческое достоинство» (кстати, девиз фестиваля – «Божественные искры») [1].

Что же касается 200-летнего юбилея 1970 года, то его празднование во всех многообразных направлениях довольно обстоятельно проанализировано Х. Лоосом. При этом он уделяет должное внимание формированию «образа Бетховена» в исторической перспективе. Так, уже к началу XX века «Бетховен стал парадигмой композитора, вождем музыки в новой обывательской религии искусства» [3, с. 50]. Позже, несмотря на «кризис бетховенских рецепций 1920 года», утвердилось стойкое понимание композитора «как немецкого героя духа с заявкой на непогрешимость и далеко идущей печатью культа» [3, с. 51].

Утверждение Бетховена как «неприкосновенной и незыблемой субстанции духовной культуры» осуществлялось в коммунистической Восточной Германии вплоть до 1989 года. Но в Германии Западной, как отмечает Х. Лоос, такое «понимание» стало одним из факторов обострения социального конфликта с подрастающим поколением 1968 года – конфликта, имевшего, прежде всего, политическое измерение: «Мощное влияние все это оказало на юбилей Бетховена 1970 года, и было катализатором не только осознания Бетховена как такового, но всей культуры в целом» [3, с. 52]. Отсюда появление так называемых «критических высказываний» в средствах массовой информации (например, статья К. Дальхауза «Руины бетховенской биографии»), многочисленные «мировоззренческие дискуссии» в научно-академической среде, художественные провокации, из которых самой впечатляющей оказался фильм М. Кагеля «Людвиг ван», снятый для кельнского телевидения.

Следует отметить, что «ревизионистский» компонент, так подробно описанный и проанализированный в работе Х. Лооса, не полно-

стью оказался в поле зрения М. С. Шагинян. Это объясняется двумя причинами.

Первая – опоздание писательницы, которая, прибыв в ФРГ в декабре, попала, по ее выражению, к «шапочному разбору». Она с учетом советского опыта юбилейных празднований полагала, что все главные торжества приходятся, собственно, на дату рождения композитора: «…я была уверена, что, приехав ко дню его рождения, 16 декабря, сразу окунусь в его музыку. И вот я ступила на боннские улицы, и яркая суета охватила меня. Днем – не продерешься в машине среди машин, вечером играют цветные огни иллюминаций, перекрывая огненные рекламы, магазины полны, все шумит, гремит, движется… Мы дома у себя привыкли к народности наших юбилеев, к участию в них всего населения, к оживлению, выплескивающемуся из домов на площади, к яркой иллюминации, и, естественно, – все боннское воодушевление я приписала юбилею Бетховена. Но оказалось, что оно относится не к рождению Бетховена; оно относится к празднику рождества» [4, с. 548].

Это было первое разочарование «гранд-дамы советской литературы», преподнесенное ей «капитализмом со звериным оскалом». Необходимо добавить, что «разочарование» не последнее. Их окажется много, и все они с добросовестностью честного хроникера будут зафиксированы в тексте очерка.

Вторая причина – наличие уже сложившегося образа композитора, идеологически инверсированного и повсеместно укрепляемого всеми возможными научными и художественными средствами в тогдашней советской культуре. Такая политика, осуществляемая в СССР в гуманитарной сфере, распространялась и на прочие «ключевые», «идеологически значимые» фигуры классического наследия прошлого (например, А. С. Пушкина, М. И. Глинки, Т. Г. Шевченко). Бетховен не был исключением, и эта инверсионная деятельность рифмовалась с соответствующей работой, проводимой в ГДР, где композитор, как уже было сказано, воспринимался «как немецкий герой духа с заявкой на непогрешимость и далеко идущей печатью культа».

В результате сформировался и к 200-летнему юбилею утвердился в сознании так называемых «рядовых граждан» Советского Союза некий мифологизированный персонаж с набором принципиально важных, неизменных, а поэтому обязательных черт, выгодно отличавших его от

прочих «братьев по композиторскому цеху». «Советский Бетховен» – это хмурый мужчина, расхристанный и непричесанный, с лихим непослушным чубом, глухой музыкант и любимый композитор В. И. Ленина.

Собственно, за этим «образом» и поехала М. С. Шагинян на юбилейный фестиваль в ФРГ. К утверждению его истинности сводится и вся авторская сверхзадача, так отчетливо проартикулированная в тексте очерка. Поэтому первым делом писательницей фиксируются обязательные компоненты облика «советского Бетховена».

Вот почему в боннском Доме-музее композитора среди множества экспонатов особенно два привлекли ее внимание и заставили задуматься: волосы Бетховена и его слуховые трубки.

По каталогу М. С. Шагинян было известно о каком-то «фантастическом ландшафте», сплетенном из волос композитора. Правда, ей так и не удалось найти этот совершенно казусный экспонат, но в тексте очерка она довольно бойко опровергла весьма распространенное представление о Бетховене… как брюнете: «Я не нашла в боннском музее волосяного “ландшафта”. Но в венгерском музее Мартонвашара хранится локон Бетховена, кем-то срезанный и тонко повязанный “на память”. Этот локон – белокур. Он подарен музею оркестром. И за сердце берет странная жизненность этих волос, эта их неожиданная *белокурость*, мягкость, шелковистость, как у детей. Живой мартонвашарский локон рожденного двести лет назад человека так же потрясает, как неуклюжие, примитивные, грубо-кустарные слуховые аппараты, собранные в боннском музее, которыми пользовался глохнувший с двадцати восьми лет Бетховен» [4, с. 551].

Попавшей к «шапочному разбору», М. С. Шагинян все-таки «досталось финальное исполнение Missa Solemnis в Бонне и Девятая симфония… под управлением Рафаэля Кубелика – в Мюнхене… По нумерации его работ первая помечена № 123, вторая № 125, и за ними до самой его смерти следует почти лишь несколько квартетов. Обе эти вещи, грандиозные по замыслу и звучанию, Бетховен писал глухим» [4, с. 549].

Далее писательница, сама еще в юности потерявшая слух и в Доме-музее Бетховена внимательно рассмотревшая его слуховые аппараты, начинает размышлять по поводу этого недуга и для «бетховенского контекста» размышляет довольно традиционно: «Слепым

делает Гомера скульптурная маска в глубокой старости, быть может изображая старость, а не слепоту. А глухота была для Бетховена, как клетка для льва, страшным, непереносимым несчастьем, неслыханной мукой, которую он долго скрывал, с которой отчаянно боролся, – и эти орудия – трубки длинные, короткие, огромные, загнутые, с какими-то приспособлениями, и каждая с кривым кончиком для втыкания в ухо, – трубки, обращенные своими жерлами к собеседнику, кажутся сейчас орудиями пытки» [4, с. 551].

Отметив глухоту, писательница не забывает упомянуть, что Бетховен был любимым композитором «вождя мирового пролетариата»: «На всех плакатах, рекламах и путеводителях к городу «Бонн» был прибавлен эпитет “бетховенский”. И это не только потому, что в Бонне родился и провел свое детство величайший композитор в мире, любимый Лениным» [4, с. 549].

Вообще, ленинская тема – главная для всего позднего творчества М. С. Шагинян. Поэтому она столь естественно возникает и максимально отрабатывается и в очерке, посвященном бетховенскому юбилею. В данном случае можно говорить о вполне оправданном соединении столь разных исторических персонажей – разных, но пребывающих в общем для них пространстве идеологического мифа.

Об этом убедительно свидетельствует эпизод, случившийся во Франкфурте-на-Майне. Во время встречи с членами некого «Общества», деятельность которого была направлена на «культурное сближение» Западной Германии и Советского Союза, М. С. Шагинян был задан вопрос: как она писала свою Лениниану и довелось ли ей лично видеть «вождя мирового пролетариата»?

В тексте очерка ответу предшествует пространное, но идеологически скорректированное объяснение писательницы, почему для нее – «человека старого мира», «уже вполне сложившегося духовно» – «восприятие Ленина стало актом этической, *нравственной* необходимости»: «На вопрос, видела ли я Ленина живого, я ответила: нет, но и апостол Павел не видел живого Христа…

Это было сказано шутливо и воспринято как шутка, – и Вернер Ясперт [один из участников встречи – В. П.] задал новый вопрос: когда же апостол Павел из эллина Савла превратился в философа-проповедника Павла?» [4, с. 579].

Кстати, тема превращения Савла в Павла – одна из ключевых для любого исследователя, занимающегося жизнью и творчеством М. С. Шагинян. Интересно проследить динамику метаморфозы, в результате которой теософка, корреспондентка Андрея Белого и С. В. Рахманинова, «дочь Серебряного века» превратилась в правоверную большевичку, «ленинца» и Героя Социалистического Труда.

Принципиальность коммуниста и советского писателя отчетливо проявилась в отстаивании образа «нашего Бетховена». Например, М. С. Шагинян была категорически не согласна с основными положениями статей, помещенными в программке к исполняемой Девятой симфонии под управлением Р. Кубелика. По словам писательницы, первый автор – Вальтер Абендрот – «ломится в открытую дверь», доказывая «чистоту симфонического языка Бетховена, чуждого “иллюстративности” и того, что называется позднейшей “программной музыкой”» [4, с. 566], и одновременно настаивая на «эмоциональном идеализме» композитора [4, с. 567]. Автор второй статьи – Эгон Фосс – вообще отрывает творчество художника «от его гражданской, человеческой и духовной биографии» и, проанализировав наброски, показывает, как Бетховену было трудно «сделать убедительным переход от симфонии к кантате» [4, с. 567].

Подытоживая, М. С. Шагинян утверждает: «Прочитав обе статьи (хорошо и культурно изложенные), вы прежде всего теряете ощущение *темы* Девятой симфонии, того, что вложил в нее сам Бетховен, что он хотел ею передать человечеству. Вы теряете также возможный анализ других трудностей Великого Глухого, о которых обычно стыдливо умалчивают… Стыдливо умалчивается трагедия Бетховена, не слышавшего, не воспринимавшего своего собственного голоса к небу, своего взлета к Радости, – к Радости, завещанной им человечеству, вместе с Миром» [4, с. 567].

Претензии были высказаны писательницей и к самому исполнению: «…к огорчению моему, в мюнхенском исполнении, потрясающем во всей чисто симфонической части, – прыжок к хору, к кантате не произошел ни убедительно, ни даже просто хорошо. Он как-то смялся и словно просил извинить его за немощь. Он истаял, хотя был громок, в своей неубедительности. Публика, однако, устроила дири-

жеру овацию, – милая, бурная баварская публика, веселая в своем южном, темпераментном выражении чувств» [4, с. 569].

Следует добавить, что М. С. Шагинян были высказаны претензии и к боннскому исполнению Missa Solemnis на сей раз исключительно «идеологического» порядка: «…*социальный момент музыки Бетховена*, всегда в ней присутствующий, – *мольба-требование мира на земле, мира для человечества* – в конце исполнения мессы не пережилось. Чувствовалась блаженная усталость от хорошей музыки. Чувствовалось утомление нарядной толпы» [4, с. 555].

В общем, оказывается, что М. С. Шагинян катастрофически не повезло: кроме того, что она попала к «шапочному разбору», на поверку на родине самого композитора, в предпраздничной суете, в предчувствии Рождества был явлен… не тот, во всех отношениях «неправильный Великий Глухой», то есть «не наш», «не советский».

Правда, «замечательным событиям» среди всех этих разочарований был полученный в последний день пребывания подарок: пластинка с сочинениями Бетховена, выпущенная по заказу Германской коммунистической партии: «Так и стоит на пластинке: “Заказ Правления Германской коммунистической партии”» [4, с. 572].

А на обложке с рабочими за своими станками было напечатано: «Почему издает бетховенскую пластинку Германская компартия? Почему организует Германская компартия бетховенский концерт?

Ответ прост: хранить и делать действенными передовые достижения нашей истории – принадлежность политики партии рабочего класса» [4, с. 572].

Самым отрадным для М. С. Шагинян оказалось то, что дальше на конверте давалось «умное, близкое нашему духу, объяснение трех бетховенских вещей, записанных на пластинку»: «Так Бетховен спустя двести лет участвует в живой борьбе общества за будущее, и музыка его – великое наследие добра и света, – приходит к тем самым миллионам, о которых пела его Девятая симфония» [4, с. 572].

Таким образом, в описании бетховенского фестиваля в ФРГ явлен исключительно «партийный» подход – истинно верный, прямой, однозначный, лишенный субъективной пластики свидетеля-очевидца. В результате создается идеологически монолитный, изобилующий риторическими клише текст, но, как ни парадоксально, только там,

где речь ведется… о музыкальном празднике. Возникающий в очерке образ «не нашего», «ихнего» (понимай «неправильного») Бетховена помещен в контекст очень подробного описания благополучной буржуазной жизни. В какой-то момент у читателя может возникнуть вполне естественный вопрос: а, собственно, за ЧЕМ ехала М. С. Шагинян в ФРГ? За «неправильным» Бетховеном или за «скромным обаянием буржуазии»? К тому же композиция очерка полностью соответствует маршруту путешествия, в чем сказывается не логика анализа музыковеда, «узкого специалиста», а способ организации «путевых заметок», предполагающий фиксацию впечатлений (в том числе и фестивальных) праздного вояжера.

Например, с протокольной точностью описываются отели четырех городов, в которых она останавливалась во время своего пятнадцатидневного путешествия по Западной Германии. Количество их «звезд» не отмечается. Но об их статусе можно понять по косвенно упомянутым фактам. Например: «В первые дни моей жизни в Бонне, ранним утром, служащие Тюльпанного отеля вдруг выкатили на улицу красную ковровую дорожку и протянули ее во всю длину до дверей гостиницы. Появилась кучка полицейских, занявших боковые пространства. Замаячили за ними журналисты с фотоаппаратами. Это приехал в отель король Иордании Гусейн, смуглый человек, известный на Западе не столько тем, что он король, сколько своим, как говорят, несметным богатством» [4, с. 593].

М. С. Шагинян, как она сама себя называет, была «гостем великолепной туристической организации “Inter Nationes” (“Между нациями”)», разработавшей маршрут и составившей программу путешествия. Поэтому советскую писательницу окружали в довольно большом количестве «сопровождающие лица», каждое из которых добросовестно выполняло свои сервисные функции. При этом М. С. Шагинян не забывает сообщить, что шоферов у нее было несколько – «по новому на каждый день»: «Все – очень молодые и все (или почти все) с дворянской частицей “фон” перед своей фамилией… Единственным без “фона”, уже среднего возраста, был господин Фукс, с которым я ездила в Баварские Альпы.

Что до “сопроводительниц”, то здесь я столкнулась уже не только с частицей “фон”, но с титулом. На первый концерт в Бонне мы долж-

ны были пойти вместе с фрейфрау фон Киари. Слово “фрейфрау” непереводимо. В новых словарях этот титул отсутствует; в старом (Павловского) он считается ближе всего к титулу баронессы» [4, с. 548].

Цепкий женский взгляд, который с возрастом не утратил своей пронзительной остроты (а писательнице в пору ее фестивального вояжа было 82 года), со знанием дела отмечает «благородное происхождение» дамских туалетов, обуви и парфюмерии. В железнодорожном экспрессе «Рейская стрела» было отмечено, как соседка по купе – «пухлая, в седых локонах» – «сняла модный сапог с толстой ноги и вытянула ее на скамеечку, отдыхать» [4, с. 556]. Возле сидений других соседок «висели шубы – одна каракулевая, две другие – замша на меху. Соседки источали в купе тонкий запах французских духов» [4, с. 557].

Правда, как и в случае с Бетховеном, все эти проявления «чуждого нам» образа жизни были идеологически отрефлексированы. Хозяйки шуб, как выяснилось из беседы, были совершенно равнодушны к Великому Глухому и фестивалю, приуроченному к его юбилею. Это обстоятельство заставило М. С. Шагинян «невольно» подумать, что «наши девушки есть-пить не будут, в товарный сядут, а не в дорогую “стрелу”, но на концерт с Девятой Бетховена и знаменитым дирижером – умрут, попадут… И вообще, говоря по-комсомольски, – какой может быть разговор» [4, с. 557].

Но именно эти проявления «скромного обаяния буржуазии» провоцируют автора на лирические прорывы. В результате в идеологическом монолите, каким представляется текст очерка, образуются некие «провалы» в собственно литературу как один из видов искусства – в то, что дает не идеологически, а художественно инверсированную картину мира. Именно таким является описание пребывания в «видовом отделении» уже упомянутой «Рейнской стрелы»: «Первая площадка – и волшебство словно шагнуло из поэзии мифа в прозаику людской жизни. Не успеешь дотронуться до раздвижной дверцы, к которой я долгие годы питала враждебное чувство, как она, эта дверь мягко раздвинулась сама собой, словно от легкого дуновения. И площадка не лязгала, не тряслась, силясь сбросить вас под колеса, а с плюшевой мягкостью приняла вашу ногу… А вокруг – со всех сторон, по бокам, сзади спереди – плывет редчайшая красота, не стертая даже зимней декабрьской

резинкой, а, наоборот, опушенная красивой сединой изморози, оголившая кой-где причудливые контуры гор, опрозрачнившая пролеты между курортными зданиями. И медленно-медленно по величавой реке, как бетховенские адажио, плывут длинные белые барки-электроходы, унося за собой ваши очарованные глаза» [4, с. 557–558].

В результате осуществленного анализа очерка М. С. Шагинян «Бетховенский фестиваль в ФРГ» можно сделать некоторые **выводы**. Они касаются прежде всего того мифологически инверсированного образа великого немецкого композитора, который был сформирован в недрах советской идеологии и который активно внедрялся в сознание советских граждан. Именно эта методология, используемая М. С. Шагинян в оценке всего западногерманского фестиваля, приводит к возникновению идеологически монолитного, изобилующего риторическими клише текста. Одновременно писательницей с учетом жанровых требований «путевого очерка» фиксируются факты наблюдаемой повседневной жизни капиталистического общества, при описании которых используется иная – собственно художественная – инверсионная система.

Вот почему в очерке М. С. Шагинян «Бетховенский фестиваль в ФРГ» возникает эффект сюрреалистического текста, где по законам сюрреалистической техники письма соединяется несоединимое и где к разным локусам жизни применяются разные оптические аппараты. При этом границы переходов незаметны, как в фильмах Л. Бунюэля, в которых явь и сон находятся не в размежеванных друг от друга пределах, а пребывают на одной территории художественного пространства. Идеологически инверсированный образ Бетховена вписан в контекст капиталистической действительности, и если великий композитор предстает несокрушимым безжизненным монументом, то буржуазная жизнь, если воспользоваться названием известного фильма Л. Бунюэля («Le charve discret de la bourgeoisie») , явлена вовсе не в скромном, а в бесстыдном очаровании своего обаяния.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Буцко А. Ника Вагнер представила программу Бетховенского фестиваля-2014 [Текст] / Анастасия Буцко // Classicalmusicnews.ru [Электронный ресурс]. — Режим доступа : www. classicalmusicnews. ru — Загл. с экрана.

2. *Гаспаров М. Л. Стихотворение Пушкина и «Стихотворение» М. Шагинян (поэтика варианта) [Текст] / М. Л. Гаспаров // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. — М. : Новое литературное обозрение, 1995. — С. 178–184.*

3. *Лоос Х. Бетховенский юбилей 1970 года [Текст] / Хельмут Лоос // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Випуск 33. Музика у просторі культури. Збірка статей. — К., 2004. — С. 50–59.*

4. *Шагинян М. Бетховенский фестиваль в ФРГ [Текст] / Мариэтта Шагинян // Шагинян М. Собрание сочинений в 9 т. — М. : Художественная литература, 1973. — Т. 5. Зарубежные письма. — С. 546–597.*

Панасюк В. Ю. Бетховен и «le charve discret de la bourgeoisie»: М. С. Шагинян о праздновании юбилея композитора в ФРГ. В результате анализа очерка М. С. Шагинян «Бетховенский фестиваль в ФРГ» (1970 год) определены социально-политические подходы в оценке фестивальных событий, посвященных 200-летию со дня рождения композитора. Реконструирован идеологически мифологизированный образ Л. ван Бетховена, распространенный и утвержденный в официальной советской культуре. Установлено, что с учетом жанровых требований путевых записок писательницей фиксируются факты наблюдаемой ею повседневной жизни капиталистического общества, при описании которых используется иная – собственно художественная – инверсионная система.

Ключевые слова: Л. ван Бетховен, фестиваль, юбилей, идеология, капитализм, буржуазия.

Панасюк В. Ю. Бетховен і «le charve discret de la bourgeoisie»: М. С. Шагінян про святкування ювілею композитора в ФРН. У результаті аналізу нарису М. С. Шагінян «Бетховенський фестиваль у ФРН» (1970 рік) визначені соціально-політичні підходи в оцінці фестивальних подій, присвячених 200-річчю від дня народження композитора. Реконструйовано ідеологійно міфологізований образ Л. ван Бетховена, розповсюджений і утверджений в офіційній радянській культурі. Встановлено, що з урахуванням жанрових вимог дорожніх нотаток письменницею фіксуються факти побаченого нею повсякденного життя капіталістичного суспільства, при описі яких використовується інша – власне художня – інверсійна система.

Ключові слова: Л. ван Бетховен, фестиваль, ювілей, ідеологія, капіталізм, буржуазія.

Panasiuk V. Y. Beethoven and «le charve discret de la bourgeoisie»: M. S. Shahinian about the celebration of the anniversary of the composer in GFR. Analysing the essay of M. S. Shahinian «Beethoven Festival in GFR» (1970), the socio-political approaches in the evaluation of festival events dedicated to the 200th anniversary of the composer were defined. Ideologically mythologized image of Beethoven, widely-spread and approved in the official Soviet culture was renewed. It is found that, according to the requirements of the genre of «travel notes» writer recorded facts observed her daily life in capitalist society, the description of which used a different – the actual art – inversion system.

Key words: L. van Beethoven, festival, anniversary, ideology, capitalism, the bourgeoisie.

УДК 7.071.1 : 7.094

Сергей Зуев

БЕТХОВЕН БЕЗ БЕТХОВЕНА

Современная бетховениана как наука, изучающая жизнь и творчество композитора, обращается к широкой материальной базе. Это не только документальные первоисточники – биографические факты, ноты, эпистолярное наследие. Это также тексты «второго» порядка, какими можно считать в том числе художественные произведения, посвященные композитору. Созданные следующими поколениями художников, они являются отражением определенной «точки зрения», культурной традиции и дополняют образ музыканта.

Особым жанром освоения личности и творчества композитора является кинематографический, соединяющий различные знаковые системы. Важнейшими элементами игровых биографических фильмов выступают персонаж «композитор», музыка, а также историческая среда и окружение. Причем каждый из этих элементов может выполнять сюжетообразующую функцию в структуре художественного текста.

Центральная проблема главного персонажа биографического фильма связана с проблемой достоверности, сходства с оригиналом. Начиная с фильмов Г. Абеля, режиссеры чаще ориентируется на наиболее популярные изображения зрелого композитора с развиваю-