

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 сюжетобразующую 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-

щимися волосами – карандашный рисунок А. Клебера, созданный летом 1818 года в Мёдлинге, и портрет Бетховена кисти Й. Штиллера 1820 года. Такого Бетховена мы видим также в фильмах «Бетховен живет наверху» (1992, Н. Мунро), «Бессмертная возлюбленная» (1994, Г. Олдмен).

Традиционно весомую роль в фильме, посвященном композитору, играет музыкальный материал. Это олицетворение главного героя, образ его мысли и одновременно закадровая музыка, воссоздающая историческую эпоху. Таков, например, фильм Х. Земана «Бетховен. Дни жизни» (1976) с Д. Банионисом в главной роли. В отличие от этой модели, где звучат в подавляющем большинстве фрагменты бетховенских произведений, в кинокартине «Героическая симфония» (2003) масштабное полотно сыграно Революционно-романтический оркестром, возглавляемым Дж. Гардинером, в полном объеме. Рамки фильма почти совпадают с длительностью симфонии, и эта неслыханная роскошь сближает его с жанром фильма-оперы. А идея приоритета инструментальной музыки в кинотексте – крамольная по определению – вскрывает замысел фильма-симфонии. При этом использование инструментов бетховенской поры как элемент документалистики приближает зрителя к эпохе. Одновременно музыка в аутентичном исполнении приобретает черты протагониста кинематографического текста.

Подчиняя себе сюжет и отодвигая значение персонажей, первое исполнение «Героической» во дворце князя Ф. Лобковица становится главным актантом фильма. Паузы в партитуре, смены динамики, оркестровых групп, технические сложности исполнения – все эти элементы музыкального процесса определяют визуальный ряд и актерски обыгрываются. Для того, чтобы целиком звучащая симфония не вытеснила игровое тело фильма, режиссер дважды прерывает исполнение. В первый раз Бетховен, не удовлетворенный характером звучания начала симфонии, останавливает оркестр и отработывает с ним темп и акценты. Причиной второй остановки выбран известный эпизод с Ф. Рисом, который не сумел оценить смелого фрагмента с диссонирующей валторной и едва не получил пощечину от своего учителя [1, с. 152]. Пространство, в котором музыка временно уступает свое первенство – это также перерывы между частями. Здесь,

в традиционной ситуации антракта, персонажи общаются. В ходе этого общения затрагиваются разные стороны личности Бетховена: стиль его общения с аристократией, отношения с учителем и учеником, любовные драмы, реакция на критику. Наконец, последним средством развертывания кинематографического сюжета и преодоления главенства музыки является нарушение линейности в повествовании. Одновременно с исполняемой четвертой частью симфонии синхронизировано изображение прогулки Бетховена с Рисом, последовавшей за концертом в замке Лобковица. Вследствие такого монтажа изображения музыка временно начинает выполнять функцию закадровой несмотря на отсутствие купюр в звучащей симфонии. В этом месте «фильм-симфония» уступает место традиционному кино.

Интересным с точки зрения сюжетообразования в кинокартине является использование элементов музыкальной практики. Так, в советском фильме «Концерт Бетховена» (1936) сюжет строится вокруг подготовки пионера Корсака к конкурсу исполнителей. Не имея нот, мальчик вынужден сочинить каденцию к скрипичному концерту Л. Бетховена, которая и приводит его к победе. При этом кинематографистами использована функциональная особенность жанра каденции, допускающего свободное обращение с авторским текстом. Традиция написания исполнителями своих каденций позволяла использовать в фильме любой классический концерт. Однако в отличие от, скажем, Гайдна или Моцарта Бетховен в контексте советского идеологического мифа оказывается более подходящим для фильма. Он обладает репутацией приверженца революционных идей, нарушителя норм аристократического этикета и любимого композитора вождя пролетариата.

Даже постмодернистская техника, использованная А. Шнитке при создании каденции к скрипичному концерту Бетховена (соединены темы от Баха до Берга), не противоречит сути каденции. Этой традиции дописывания альтернативного текста противостоит ремесло переписывания нот, единственной целью которого является соблюдение авторского знака. Известны постоянные проблемы Бетховена со своими переписчиками, в частности, случай с Фердинандом Воланеком, которому Бетховен отвечал: «Писака! Болван! Исправьте ошибки, вызванные вашим невежеством, высокомерием, непонима-

нием и глупостью; это уместнее, чем намерение учить меня; свинья вздумала учить Минерву» [4, с. 708]. Однако в художественном тексте первая заповедь переписчика может быть нарушена, и это также становится сюжетообразующим фактором. Так, в фильме «Переписывающая Бетховена» (2006) студентка-копиист Анна Хольц, присланная из консерватории, в процессе переписки партитуры Девятой симфонии меняет – ни много, ни мало – тональный план сочинения и в споре с Бетховеном отстаивает свой вариант как более соответствующий бетховенскому стилю. Возможно, такая трансформация нацелена на достижение определенного художественного результата – вывести персонаж А. Хольц на уровень собирательного образа женщины в жизни Бетховена и музыки, направляющей его перо.

Особый случай в кинематографической бетховениане – это фильмы, посвященные Бетховену, в которых отсутствует персонаж «композитор». Такова вышедшая в 1970 году и приуроченная к 200-летию юбилею композитора экспериментальная картина М. Кагеля «Людвиг ван», а также советский телевизионный фильм Б. Галантера «Жизнь Бетховена» (1978).

Провокационный фильм М. Кагеля, по мнению Х. Лооса, направлен на демифологизацию музыки [5, с. 59]. Элементы бетховенского мифа – портреты и изображения композитора, его личные вещи, ноты – предстают в кинокартине «усвоенными» современным обществом путем музеефикации и широкого распространения в массовой культуре. При этом как охранная функция музея, так и принципы тиражирования массового продукта лишают человека непосредственного контакта с бетховенской музыкой, того пламени, которое в одном из кадров фильма буквально накрывается чугунной крышкой. Завершение фильма показом кельнского зоопарка с одновременно звучащим отрывком из Девятой симфонии приобретает значение символа приспособленчества человека: он делает из музыки Бетховена то же, что и в случае, когда из природы создает себе зоопарк.

Звучащие в фильме фрагменты бетховенских произведений препарированы и исполняются «в инструментовке для случайного оркестра, которая благодаря нарочитому дисбалансу способствовала весьма оригинальному звучанию, искажающему музыкальный первоисточник» [5, с. 54–55]. Интересно, что предпринятая М. Кагелем

в провокационной форме попытка обновления классической музыки в сегодняшней культуре приняла тотальный характер, о чем свидетельствуют бесчисленные ремиксы и «кавер-версии» популярных произведений, размещенные в сети Интернет.

Картина творческого объединения «Экран» скроена из разнородной – документальной и игровой – материи. Можно отметить, что такой гибридный жанр является своеобразным эквивалентом художественного творчества и исследовательской деятельности Р. Роллана, который в фильме выполняет функцию автора-рассказчика. Мастер документального жанра, Б. Галантер отказался от идеи воплощения на экране «живого» Бетховена средствами актерской игры. Его объемный портрет создается опосредованно, через свидетельства современников, друзей, биографов при непосредственном участии подлинной музыки композитора. Возможно, такая модель построения биографического произведения взята из пьесы М. Булгакова «Последние дни (Пушкин)», где представлено пушкинское окружение, а персонаж «поэт» не выведен. Может быть, режиссер укрывает от зрителя визуальный образ композитора, актуализируя ту стену глухоты, которой Бетховен был отделен от окружающих. Во всяком случае именно это решение в кинематографе представляется очень плодотворным, поскольку лишено недостатков всех созданных в кино образов Бетховена, зафиксированных и зрительно избыточных¹.

Картина «Жизнь Бетховена» состоит из двух фильмов, повествующих о молодом композиторе периода 1790-х вплоть до 1802 года и зрелом мастере периода Венского конгресса и далее. Нарушая хронологическую последовательность, фильм начинается со сцены смерти и похорон композитора, выполняющей функцию пролога биографического повествования.

В отсутствие персонажа «Бетховен» ключевым фактором создания художественно убедительного текста является применение эстетического принципа остранения. По мнению П. Пави, этот принцип

¹ В этом отношении интересна мысль А. Кончаловского, считающего, что «кино, к сожалению, – вообще, вещь вульгарная. Образ сам по себе вульгарен, он уже, как бы, переварен, он ничего добавить не может. Искусство всегда должно апеллировать к воображению. Почему поэзия велика? Поэзия велика, потому что мы воображаем массу вещей, которые скрыты за словами» [3].

«действителен для любого художественного языка: применительно к театру речь надо вести о технике, разрушающей иллюзию», которая вместо поддержания впечатления реальности происходящего на сцене, напротив, подчеркивает искусственность драматургической конструкции или персонажа. Внимание зрителя привлекается к самому процессу создания театральной иллюзии, к способам, с помощью которых актеры выстраивают свои роли» [6, с. 211].

Основными способами реализации принципа остранения в фильме становится разрушение симбиоза актера и персонажа, игра с исторической дистанцией и конструирование специфического пространства.

В первых кадрах картины популярные советские актеры в костюмах своего времени объявляют зрителю, какие роли они будут играть². Облачение в исторических персон ознаменовано боем башенных часов и показом театральной сцены. При этом персонажи – друзья Бетховена рассаживаются в кресла и замирают, словно позируя зрителю. Их неподвижность (как на фотоснимке) при отсутствии в кадре Р. Роллана ассоциируется с фиксированным понятием «друзья Бетховена», вошедшим в исторический контекст.

В кинокартине обнаруживается логика построения «кругов» знаковых, где первый круг представляют наиболее близкие друзья композитора – главные герои фильма, а второй – остальные персонажи. Первый (Ф. Рис, Ф. Вегелер, Н. Цмескаль, С. Брейнинг, А. Шиндлер) характеризуется расщепленностью актера и персонажа, обостряющей документальную составляющую фильма. Второму (Й. Гайдн, И. Гуммель, Ф. Шуберт) свойственно единство актера и персонажа. Актеры появляются в фильме сразу в гриме и исторических костюмах. Это исторические персонажи, на которых возложена функция воссоздания колорита эпохи.

Ярким примером расщепления единства актера и персонажа является эпизод, в котором доктор Ваврух сообщает о безнадежном со-

² Фердинанд Рис – Альберт Филозов, Франц Вегелер – Анатолий Ромашин, Николаус Цмескаль – Зиновий Гердт, Стефан Брейнинг – Альгимантас Масюлис, Антон Шиндлер – Александр Кайдановский, Ромен Роллан – Павел Кадочников. Интересно, что тремя годами позже, в 1981 году Б. Галантер использует подобный прием в фильме о Пушкине «И с вами снова я», где в титрах уже фигурирует формулировка «от лица».

стоянии Бетховена. Эпизод сыгран с повтором. Сначала актер проносит «Он сообщил», а затем персонаж поправляет: «Я сообщил». При этом изменяются декорации, мизансцена, одежда (актер словно забыл «облачиться в персонажа») и тон высказывания с репортерского на интимно-скорбный. Показательно также чтение современниками Бетховена его писем и газетных статей, что в структуре соответствующего фрагмента фильма является документальным изложением хроники от автора.

Балансирование между игровым и документальным проявляется также и в особенностях организации направления взглядов актеров. Считается, что в художественном фильме, за исключением случаев, продиктованных сценарной необходимостью, нужно избегать взглядов в объектив камеры. В фильме реализована двойная модель, предполагающая, во-первых, традиционные приемы – взгляд в камеру в монологах и обмен взглядами между героями в диалогах. Во-вторых, режиссером в кинотекст специально вводятся также совершенно мимолетные, словно «случайные», «ловящие» камеру взгляды актеров, которые характерны для домашнего, непрофессионального видео и при монтаже художественного фильма всегда удаляются как брак. Однако в структуре данной картины эти взгляды выполняют функцию «усилителя» документальной подлинности и заставляют зрителя почувствовать себя участником происходящего на экране. Кроме того, именно такая игра с направленностью взглядов актеров в кадре наиболее эквивалентна характеру эпистолярного и мемуарного наследия друзей великого композитора. Это не только их приватное общение, но и обращение к потомкам.

В большинстве сцен фильма актер все же растворен в персонаже. Это, например, момент, когда ученик Л. Бетховена Ф. Рис очень внимательно слушает Цмескаля, передающего слова Бетховена об учении у Гайдна. Или сцена тяжелых воспоминаний о недостойном поведении Иоганна Бетховена после смерти брата, когда А. Шиндлер в сердцах восклицает: «Ради всего святого, я не хочу переживать это вновь!». С учетом этого можно говорить скорее о своеобразном мерцании «актер-персонаж».

Конструируемое в фильме пространство условно и многомерно и представляет собой вневременное место встречи героев филь-

ма. Театральные декорации вносят эффект остранения. Но эта же искусственность делает возможным нахождение в одном кадре современников Бетховена и Р. Роллана. Их беседа – это диалог XIX и XX столетий, века в истории бетховенианы. Декорации, в которых находятся герои фильма, являются одновременно и домом Бетховена (так, А. Шиндлер говорит Дж. Россини: «Как вы смеее переступить порог этого дома»), и рабочим кабинетом Р. Роллана. Это также и город, где проходит похоронная церемония или проводятся балы. Интересно, что в отличие от современников Бетховена, находящихся в движении, «живых» свидетелей эпохи, Р. Роллан никогда не встает из-за стола. Общение между ними идет только на вербальном уровне, их пластические пространства не пересекаются. Это устанавливает дистанцию и обозначает позицию Р. Роллана как исследователя, «поверенного живых и мертвых». Вообще же фильм реализует телескопическую модель исторической перспективы, где зритель интерпретирует тексты современников Бетховена сквозь призму метатекстов Р. Роллана и создателей фильма.

Многомерность пространства актуализируется, когда Ф. Рис отдергивает полупрозрачную штору перед входом в комнату, как бы снимая пелену с глаз зрителя. Или же в эпизоде, в котором Ф. Вегелер открывает окно, и привыкший к театральной декорации зритель обнаруживает за ним «натуральный» сад и дождь.

Музыка в фильме выполняет разнообразные функции. Наиболее очевидная – изобразительная, когда, например, сообщается, что Бетховен едет в Вену или рассказывается о его погружении в светскую жизнь. При этом звучат Танец № 7 До-мажор и № 12 До-мажор из Двенадцати немецких танцев для оркестра WoO 8 (по каталогу Кинского–Хальма), датированные 1795 годом. В обоих случаях используется один прием. Герои умолкают, и при помощи музыки и изображения (череда сменяющихся гравюр и рисунков) рассказывается история. Не менее важна и эмоциональная функция музыки, раскрывающая состояние героев, погруженных в глубокое раздумье: этот «разговор» многое открывает для них. В один из таких моментов звучит, например, проникновенная третья часть Тридцать первой сонаты.

Музыка также – не просто сопровождение, идентифицирующее отсутствующего композитора, его подпись. Это элемент, взаимодей-

ствующий с персонажами и участвующий в развертывании действия. Так, намерение А. Шиндлера огласить имя возлюбленной Бетховена прерывается начальным аккордом Восьмой фортепианной сонаты. Призывно звучащую первую часть Третьей симфонии – «Оды революции» – хлопком закрытой партитуры обрывает Ф. Рис, первый сообщивший Бетховену о провозглашении Наполеона императором. Опять же Шиндлер, «услышав» доносившуюся музыку увертюры Россини к «Севильскому цирюльнику», задергивает шторы, только бы не вспоминать о ненавистном композиторе³. Маркирование персонажа «Россини» известной мелодией, равно как и синхронизация изображения Джульетты Гвиччарди со звучанием первой части посвященной ей фортепианной сонаты (дважды) можно расценивать как введение лейтмотива. Звучащая же в третий раз «Лунная соната» приобретает значение символа любви. Она не связана с изображением графини и появляется после письма Бетховена, в котором тот смиряется с невозможностью семейного счастья. Интересно, что в этот раз сонату исполняет на фортепиано Ф. Рис. Но акустически мы слышим, что звучание не принадлежит комнате, в которой находятся герои фильма, оно вдалеке, за кадром. По-видимому, в картине, построенной на зафиксированной письменно речевой деятельности персонажей, может быть только намек на роль «пианист за роялем».

Музыкальным материалом выстроено несколько смысловых арок, обрамляющих картину и ее части и обобщающих художественный замысел. Так, в начале и в конце первого фильма звучит вторая часть Четвертого фортепианного концерта как символ одиночества человека в его столкновении с судьбой. Второй же фильм обрамлен Девятой симфонией, и в этом обнаруживается смысловое движение от первого фильма ко второму, которое реализует традиционный взгляд на твор-

³ Тот факт, что в фильме звучит фрагмент произведения Дж. Россини, выводит композитора на уровень антагониста и иллюстрирует противопоставление Р. Ролланом бетховенской и россиниевской музыки как высокого и низкого. Своеобразную реализацию этой культурной установки мы находим в культовой картине С. Кубрика «Заводной апельсин». Идейная программа, пусть и сильно извращенная, эстетствующего подонка, ценителя бетховенской музыки, противопоставляется стихии животных развлечений – под музыку Россини проходит сцена покушения на изнасилование и драки.

чество Бетховена: путь из бездны страданий к радости через борьбу человека с роком. Упомянутая первая часть «Лунной сонаты» обрамляет не только первый фильм, повествующий о периоде, в котором композитор познакомился и расстался с Гвиччарди, но и всю картину, венчая тему любви в жизни Бетховена. Наконец, Sanctus из Мессы До-мажор, знаменующий конец земного пути композитора в прологе фильма, соотнесен с Gloria из Торжественной мессы, звучащей в конце фильма и провозглашающей бессмертие бетховенского гения.

Вывод. Анализ кинокартин, посвященных Л. Бетховену, позволяет выделить важнейшие элементы игровых биографических фильмов. Таковыми являются персонаж «композитор», его музыка, историческая среда и окружение, которые в разных ситуациях могут выполнять сюжетобразующую функцию в структуре художественного текста. В условиях отсутствия главного героя его объемный портрет создается опосредованно, путем реализации принципа остранения. В фильме Б. Галантера «Жизнь Бетховена» это связано с разрушением симбиоза актера и персонажа, балансированием между игровым и документальным жанром, игрой с исторической дистанцией и конструированием специфического пространства. М. Кагель добивается эффекта остранения провокационной презентацией «Бетховен в современной культуре» и препарированием музыки великого немецкого композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. Бетховен [Текст] / А. Альшванг. — М. : Молодая гвардия, 1940. — 360 с.
2. Кончаловский А. «Печальной» назвал ситуацию в Союзе кинематографистов России [Электронный ресурс] / А. Кончаловский (беседовал В. Познер). — Режим доступа : http://www.itv.ru/projects_edition/si5756/fi633.
3. Корганов В. Бетховен. Биографический этюд / В. Корганов. — М. : Алгоритм. — 816 с.
4. Лоос Х. Бетховенский юбилей 1979 года / Х. Лоос // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — Вип. 33. — Музика у просторі культури : Зб. статей. — К., 2004. — С. 50–59.
5. Пави П. Словарь театра / П. Пави. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.

Зуев С. П. Бетховен без Бетховена. В статье исследуется проблема «композитор как персонаж кинофильма» (на примере кинокартин Б. Галантера «Жизнь Бетховена», М. Кагеля «Людвиг ван»). Актуальность исследования связана с необходимостью осмысления особенностей создания кинематографического образа композитора. Цель статьи – выявление механизмов взаимодействия визуального и музыкального кодов в биографическом фильме о Л. Бетховене. Особенности сюжетообразования и создания объемного портрета композитора раскрываются сквозь призму реализации эффекта остранения.

Ключевые слова: «Жизнь Бетховена», актер, персонаж, эффект остранения, сюжетообразование.

Зуєв С. П. Бетховен без Бетховена. У статті досліджується проблема «композитор як персонаж кінофільму» (на прикладі кінокартин Б. Галантера «Життя Бетховена», М. Кагеля «Людвіг ван»). Актуальність дослідження пов'язана з необхідністю осмислення особливостей створення кінематографічного образу композитора. Мета статті – виявлення механізмів взаємодії візуального та музичного кодів у біографічному фільмі про Л. Бетховена. Особливості сюжетообразования і створення об'ємного портрета композитора розкриваються крізь призму реалізації ефекту одивнення.

Ключові слова: «Життя Бетховена», актер, персонаж, эффект очуждения, сюжетоутворення.

Zuev S. P. Beethoven without Beethoven. The article deals with the problem of “the composer as a character of the film” (for example, the films of B. Galanter “Life of Beethoven”, M. Kagel “Ludwig van”). The relevance of the study is the need to understand the peculiarities of creating a cinematic image of the composer. The article aims to identify the mechanisms of interaction between visual and musical codes in the biographical film about L. Beethoven. The features of the plot and creating large portrait of the composer revealed through the prism of alienation effect.

Key words: “Life of Beethoven”, the actor, the character, the alienation effect, forming a plot.