

Волкова Полина Станиславовна

доктор философских наук, доктор искусствоведения, кандидат филологических наук, профессор, профессор кафедры социологии и культурологии Кубанского государственного аграрного университета, член Союза композиторов России

Горбатова Олеся Васильевна

аспирант Академии повышения квалификации и профессиональной переподготовки работников образования (г. Москва)

ДИАЛОГ ИСКУССТВ: МУЗЫКА И КИНЕМАТОГРАФ

Аннотация:

Статья посвящена исследованию диалога искусств в пространстве музыки и кинематографа. Процесс актуализации диалога искусств осуществляется на примере музыки Д. Россини (увертюра к опере «Вильгельм Телль») и Л. Бетховена («Девятая симфония») и фильма «Заводной апельсин» С. Кубрика, созданного по одноименному роману Э. Бёрджесса. Авторы приходят к выводу о том, что диалог музыки и кинематографа обуславливает полноту постижения и глубину проникновения зрителя (слушателя) в каждое из искусств, задавая новый вектор в осмыслении синтетического художественного целого.

Ключевые слова:

диалог, творчество, искусство, музыка, музыкальное искусство, кинематограф, режиссер.

Volkova Polina Stanislavovna

D.Phil. (Philosophy), D.Phil. in Art History, PhD in Linguistics, Professor, Social Science and Cultural Science Subdepartment, Kuban State Agrarian University, the Member of the Composers' Union of Russia

Gorbatova Olesya Vasilyevna

PhD student, Academy for Teachers' Advanced Training and Vocational Retraining (Moscow)

DIALOGUE OF ARTS: MUSIC AND CINEMATOGRAPH

Summary:

The article deals with the dialogue of arts in the space of music and cinematograph. The research is carried by study the case of the music of G. Rossini (overture of the opera "William Tell") and L. Beethoven ("Symphony № 9") and "A Clockwork Orange" movie by S. Kubrick based on the novella by A. Burgess. The authors conclude that the dialogue of music and cinematograph provides deep understanding and insight of a spectator (listener) in each of the arts, setting a new vector in the comprehension of the synthesized unit of art.

Keywords:

dialogue, creativity, art, music, musical art, cinematography, film director.

Современное искусство и культура, постоянно взаимодействуя друг с другом, находятся в состоянии поиска всеобщих ценностей, которые, с одной стороны, выражают единство интересов человечества, с другой – отражают его духовность. При этом диалог, выступающий в качестве ключа к пониманию сущности бытия человека и цивилизации, оказывается в фокусе научных интересов представителей самых разных отраслей знания. Что же касается собственно искусства, то в применении к нему теория диалога, сформулированная в основных положениях научных трудов М. Бубера и М. Бахтина, позволяет осмыслить множество культурных явлений, которые становятся основополагающими для его дальнейшего развития.

Сам термин «диалог» происходит от греческого *dia* – «два» и *logos* – «понятие», «мысль», «разум», «язык» и означает «встречу» двух сознаний, логик, культур. Диалог, понимаемый в широком смысле как «высказывание, в котором учитывается существование другой, не похожей на авторскую точки зрения» [1, с. 108], всегда инициирует развитие, объединение, взаимодействие, взаимопонимание участников диалогического процесса с неизбежным слиянием говорящих при одновременном сохранении между ними дистанции. В целом диалог – это условие «любого бытия, залог этого бытия», поскольку «...быть значит общаться диалогически» [2, с. 294]. Напротив, «когда диалог кончается, всё кончается», ибо «всё – средство, диалог – цель» [3]. Проникая в различные сферы духовной жизни – искусство, науку, межкультурные пространства, диалог актуализируется посредством всевозможных знаковых систем, прежде всего с помощью естественного языка [4, с. 118].

Отдавая себе отчет в том, что исторический путь развития искусства характеризуется движением от раннего синкретизма к возникновению таких его форм, которые опираются на четкую дифференциацию художественных средств, в частности их ориентировку на определенный вид чувственности, нельзя не признать верность следующего положения. Аналогично становлению культуры диалога современное искусство формировалось в результате длительного развития. В итоге такие виды искусства, как музыка, театр, кинематограф, живопись, с неизбежностью включают в диалогический процесс исполнителя, слушателя, зрителя. Каждый из них является

партнером художника, соучастником творческого процесса, вследствие чего творчество оказывается насквозь пронизанным активной диалогической структурой [5, с. 32].

Именно поэтому современное искусствоведение рассматривает историю музыкальной культуры в аспекте функционирования диалога как необходимого условия протекания процессов творчества и бытования различных видов и жанров искусства, вследствие чего область музыкальной культуры нередко рассматривается на уровне суммы диалогов, отражающих действительность в звуковых художественных образах. Так, например, жанр романса и песни возник в процессе диалога музыки и поэзии; взаимодействие музыки, хореографии и изобразительного искусства способствовало возникновению жанров балета и мюзикла. Такое плотное взаимодействие еще раз подтверждает теорию диалога М. Бахтина о постепенном стремлении к синтетическому взаимодействию разных видов искусства, что приводит к обогащению художественного опыта, к развитию принципиально новых форм художественного мышления, обуславливающих возникновение на новом витке исторического развития новых жанров искусства.

В частности, современный кинематограф характеризуется проникновением визуального в жизнь современного человека. Причем условия взаимопонимания людей и процессы взаимодействия искусств напрямую связываются с развитием средств коммуникации. Последние технические достижения в области воспроизводства видимой и создания виртуальной реальности приводят к визуализации всей жизни. Поэтому осмысление культуры сегодня становится малопродуктивным без изучения феномена визуального восприятия и его коммуникативных возможностей, актуализированных современным искусством. Искусство стало той средой, в которой прежде других форм культуры проявилось стремление к целостному мировосприятию. Кроме того, открытое, «коммуникативное» искусство особым образом учитывает природу человеческого восприятия. Именно поэтому проблемы диалога и поиска новой идентичности с наибольшей остротой и эффективностью осмысливаются в современном визуальном искусстве, одним из «центральных» представителей которого является искусство кино.

Чутко реагируя на проблемы глобального мира, современный кинематограф, особенно авторский, показывает жизнь человека, погруженного в коммуникацию. Усилия кинорежиссеров направлены на выработку новых творческих приемов, с помощью которых становится возможным осознание того, что благополучие современного человека как никогда зависит от его способности понимать иные культуры. В диалоге искусств особое значение приобретает понимание, которое значит как переживание единства прошлого и настоящего, а также как опыт диалогизирующих субъектов или же субъекта, диалогизирующего с самим собой [6, с. 64]. При этом способность музыкального искусства осваивать достижения искусства кинематографа и наоборот – один из источников жизнедеятельности диалога. Речь идет о ситуации, когда «один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом..., между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов...» [7, с. 430]. Другими словами, вызывающая к слуху музыка коррелирует с живописью, которая актуализирует зрение: все разновидности искусств «говорят» с воспринимающей личностью на своем языке.

В качестве примера отмеченного диалога обратимся к формирующему уникальный опыт зрительного восприятия искусству кино. Имеется в виду режиссерская работа Стенли Кубрика «Заводной апельсин» (A Clockwork Orange).

Философская аллегория Стенли Кубрика на основе культового сочинения Энтони Бёрджесса вызвала бурные споры среди критиков, занятых вопросами сущности насилия, тоталитаризма общества, перспектив развития человеческой цивилизации. Существуют несколько трактовок названия. В частности, Уорнер Бразерс предложила такое определение: «Заводной апельсин – снаружи он здоров и цел, но внутри изуродован неподвластным ему рефлекторным механизмом» [8]. Однако сам Э. Бёрджесс говорил, что точкой отсчета в поисках заголовка послужило выражение «странный, как заводной апельсин» [9].

Специально отметим, что один из самых знаменитых фильмов С. Кубрика в истории мирового кино, вероятно, не произведет сегодня на привычную к откровенным и жестоким сценам на экране публику такого же сногшибательного впечатления, каким оно было в момент выхода картины в начале 70-х гг. Впервые увидев этот фильм, зрители были настолько шокированы цинизмом, с которым герой совершал свои преступные деяния, что не очень-то вникали в суть художественно-интеллектуальных изысканий режиссера, тем более что в дальнейшем лента была изъята из английского проката. Сегодня, когда этот фильм можно увидеть в свободном доступе, становится очевидным, что С. Кубрик исследовал в своем пророческом по многим параметрам фильме механизм существования индивидуального и общественного насилия, подавления личности и превращения ее в «послушного ребенка» (некий «заводной апельсин») с помощью аппарата власти и ее различных институтов. Несмотря на значительный временной отрезок, отделяющий зрителей

конца XX в. от зрителей начала XXI в., и сегодня «Заводной апельсин» вряд ли кого оставит равнодушным. Прав Ю. Грымов, утверждающий, что «эта кинолента может вывести вас из себя, привести в негодование, но, посмотрев ее, вы непременно что-то приобретете для себя» [10].

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

По сюжету главный герой Алекс сам рассказывает свою историю и всё, что с ним происходит, от первого лица. После проведенного над ним эксперимента он становится жертвой своих же деяний: перестав совершать плохие поступки, он оказывается подвержен воздействию агрессивного окружающего мира. Одним из «действующих лиц» наряду с Алексом и его приятелями становится классическая музыка, любовь к которой Алекс неоднократно подчеркивает. Однако ее соединение с визуальным рядом приводит подчас к совершенно парадоксальным выводам. Искусство не только не облагораживает главного героя, но, напротив, стимулирует его активность в совершении аморальных поступков. В данном контексте 4-я часть хоральной симфонии Л. ван Бетховена наряду с увертюрой к опере «Вильгельм Телль» (William Tell) Д. Россини опознаются на уровне «культурного кода», подлежащего расшифровке со стороны субъекта восприятия. Кинематограф и музыка одновременно выступают здесь и в качестве результата диалога, и в качестве способа его создания.

Почему режиссер обращается именно к этой музыке? Для ответа на вопрос прежде всего обратим внимание на то обстоятельство, что музыкальный ряд Кубрика несколько отличается от музыкального ряда Э. Бёрджесса. В частности, режиссер вводит отсутствующую в романе музыку из увертюры оперы Россини. Насколько этот выбор произволен? На наш взгляд, подобная «вольность» со стороны С. Кубрика может быть оправдана тем, что автором первоисточника, послужившего точкой отсчета в работе над оперным либретто, равно как и автором «Оды к радости», на текст которой Л. ван Бетховен написал музыку финала Девятой симфонии, выступает один и тот же человек. При этом имя Ф. Шиллера напрямую связано с движением «Буря и натиск» (нем. Sturm und Drang), характерной чертой которого является отказ от культа разума, свойственного классицизму, в пользу предельной эмоциональности и крайних проявлений индивидуализма [11].

Другими словами, Ф. Шиллер предстает в своем творчестве пламенным защитником человеческой личности, отстаивающим идеи равенства, разоблачающим несправедливые порядки, которые приводят к общественному расслоению и порабощению, поэтом свободы. Его герой – Вильгельм Телль – олицетворяет собой идеал личности, воплощающей гуманизм, смелость, готовность жертвовать собой во имя независимости своего народа. При этом сам поэт отстаивает ценность личности, пренебрегая ее социальным положением, верит в творческие возможности людей, их способность к преобразованию мира [12].

Примечательно, что звучащая в увертюре к опере тема галопа, которая впоследствии прозвучит в финале, знаменуя собой праздничный танец, объединяющий освобожденный от гнета ликующий народ, в контексте фильма обретает новый смысл. Сопровождая визуальный ряд, в котором «полем битвы» становится кровать, где Алекс одерживает безоговорочную победу над двумя «кисками», встреченными им в магазине грампластинок, галоп звучит в унисон с отвратительной оргией:

«Что в тот день у меня с ними было, об этом, блин, так нетрудно догадаться, что описывать не стану. Обе вмиг оказались раздетыми и заходились от хохота, найдя необычайно забавным вид дяди Алекса, который стоял голый и торчащий со шприцем в руке, как какой-нибудь 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 папой, 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 kisk. В этом они уже не нашли ничего забавного, прекратили свои

радостные вопли, но пришлось им подчиниться, блин, таким престранным и роковым желаниям Александра Огромного, удесяттеренным Девятой и подкожным впрыском, желаниям мощным и tshudesnym, zametshatellnym и неумным. 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 ее выплесками и выкриками о Радости, Радости, Радости, две моих маленьких kiski уже не играли во взрослых опытных dat. Они вроде как мало-помалу otshuhivaliss, начиная ponimatt, что с ними маленькими, с ними бедненькими только что проделали. Начали проситься домой и говорить, что я зверь и тому подобное. Вид у них был такой, будто они побывали в настоящем сражении, которое, вообще-то, и в самом деле имело место; они сидели надутые, все в синяках. Что ж, в школу ходить не хотят, но ведь учиться-то надо? Ох я и поучил их! Надевая платица, они уже вовсю плакали – *ыа-ыа-ыа*, – пытались тыкать в меня своими крошечными кулачками, тогда как я лежал на кровати перепачканный, голый и выжатый как лимон» [13].*

Несмотря на то, что у Бёрджесса подобная сцена происходит под музыку финала Девятой симфонии Л. ван Бетховена, оправданность режиссерского выбора видится в том, что, с одной стороны, именно галоп определяет собой стремительность действий возбужденного Алекса, безудержно удовлетворяющего свою похоть. С другой – галоп «снимает» трагизм ситуации, поскольку все происходящее мы видим глазами главного героя, то есть победителя. По всей видимости, в данном контексте ключевым словом для Кубрика стало слово «сражение». В итоге, сопровождая акт циничного надругательства над школьницами, музыка Россини выступает здесь в качестве знака насилия.

Другими словами, будучи активным и свободолюбивым, подобно Вильгельму Теллю, Алекс обделен тем благородством и чистотой помыслов, которые позволяют говорить о шиллеровском персонаже как о народном герое. Напротив, Алекса не интересует нравственная сторона собственных поступков, его не тревожат принципы гармоничного общественного устройства, он начисто лишен понятия чести. При этом музыка Россини позволяет Кубрику актуализировать еще один смысловой пласт романа задолго до того, как вдумчивый читатель окажется способным его осознать. Дело в том, что аналогично Теллю, за которым стоит народ, Алекс также не одинок в своем намерении добиваться желаемого любым путем, вплоть до подавления человеческой личности. Позднее становится очевидным, что он сам – лишь незначительный механизм в той отлаженной системе, которая с равнодушием машины манипулирует людьми, уничтожая собственно человеческое в человеке.

Неслучайно поэтому заключительная сцена фильма, когда Алекс оказывается в центре внимания общественности, став героем новостей, и, пребывая в эйфории, вновь видит себя «крутым мачо», лихо управляющимся с очередной красоткой под музыку теперь уже Девятой симфонии Л. ван Бетховена, проходит под одобряющие аплодисменты наблюдающей за Алексом публики. Он и его «народ» предстают единым целым, испытывая радость от возможности обладания друг другом. Аргументом отмеченного «братства» служит следующий эпизод фильма. Военная хроника, демонстрирующая кадры пылающего Сталинграда, в том числе уцелевший на фоне городских развалин фонтан «Детский хоровод», которую просматривает участвующий в психологическом эксперименте Алекс, звучит под музыку Девятой симфонии. Перефразируя Р. Роллана, который назвал тему «Оды» «гимном воинствующей радости» [14], можно утверждать, что искаженная посредством обработки синтезатором музыка Бетховена предстает в данном контексте гимном воинствующей пошлости.

Подводя итог всему изложенному выше, заметим, что опыт реинтерпретации [15] музыки Россини и Бетховена, представленный С. Кубриком в фильме «Заводной апельсин», позволяет значительно глубже, нежели это происходит на примере одноименного романа Э. Бёрджесса, осознать ужасающие последствия той подмены, в рамках которой народ, равно как и отдельные его представители, безоговорочно следует навязанным извне ценностям большинства. Тем более тем ценностям, которые мало вписываются в основной круг понятий, складывающийся из следующих слов: «родина», «родители», «родник», «род», «народ». Так, «говорящие» каждый на своем языке музыка и кинематограф, вступая во взаимодействие друг с другом, вовлекают во вселенский диалог всех тех, кто способен слышать и видеть.

Ссылки и примечания:

1. Генис А. Вавилонская башня: искусство настоящего времени : эссе. М., 1997. 256 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. 445 с.
3. Там же.
4. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. М., 1991. 304 с.
5. Каган М.С., Эткин А.М. Общение как ценность и как творчество // Вопросы психологии. 1988. № 4. С. 25–34.

6. Тарасова М.В. Субъекты идеалообразующего диалога – отношения в художественной культуре // Вестник Красноярского государственного университета. 2006. № 10. С. 61–76.
7. Бахтин М.М. Указ. соч.
8. «Заводной апельсин»: путеводитель по фильму Стэнли Кубрика [Электронный ресурс]. URL: <http://distantlight.tv/index.php/ru/component/k2/item/33.html> (дата обращения: 18.11.2014).
9. Там же.
10. «Культ Кино» с Кириллом Разлоговым и Юрием Грымовым [Электронный ресурс] : видеозапись. URL: http://ru.wn.com/Заводной_апельсин (дата обращения: 18.11.2014).
11. Шиллер [Электронный ресурс] // Современный энциклопедический словарь. URL: <http://articles.org.ru/slov/N361.php> (дата обращения: 18.11.2014).
12. Опера Д. Россини «Вильгельм Телль» [Электронный ресурс] // Конен В.Д. История зарубежной музыки. Ч. 3. URL: <http://www.classic-music.ru/zm3.html> (дата обращения: 18.11.2014).
13. «Заводной апельсин»: путеводитель по фильму Стэнли Кубрика.
14. Роллан Р. Жизнь Бетховена [Электронный ресурс] / пер. М. Богословской. URL: http://Library/Rollan_R._The_Life_of_Beethoven/ (дата обращения: 18.11.2014).
15. Подробнее по данному вопросу см.: Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : монография. Краснодар, 2008. 199 с.

References and notes:

1. Genis, A The 1997, *Tower of Babel: the art of the present day: essays*, Moscow, 256 p.
2. Bakhtin, MM 1986, *Aesthetics of verbal creativity*, Moscow, 445 p.
3. Bakhtin, MM 1986, *Aesthetics of verbal creativity*, Moscow, 445 p.
4. Bibler, VS 1991, *Science from the logic of culture. Two philosophical introduction to the 21st century*, Moscow, 304 p.
5. Kagan, MS & Etkind, AM 1988, 'Communication as a value and as creativity', *Questions of psychology*, no. 4, p. 25-34.
6. Tarasov, MV 2006, 'Subjects of ideal making dialogue - relations in the artistic culture', *Bulletin of the Krasnoyarsk State University*, no. 10, p. 61-76.
7. Bakhtin, MM 1986, *Aesthetics of verbal creativity*, Moscow, 445 p.
8. "A Clockwork Orange": a guide to Stanley Kubrick's film 2014, retrieved 18 November 2014, <<http://distantlight.tv/index.php/ru/component/k2/item/33.html>>.
9. "A Clockwork Orange": a guide to Stanley Kubrick's film 2014, retrieved 18 November 2014, <<http://distantlight.tv/index.php/ru/component/k2/item/33.html>>.
10. "Cult of Cinema" with Cyril Razlogov and Yuri Grymov: video 2014, retrieved 18 November 2014, <http://ru.wn.com/Заводной_апельсин>.
11. 'Schiller' 2014, *Modern Encyclopedic Dictionary*, retrieved 18 November 2014, <<http://articles.org.ru/slov/N361.php>>.
12. 'G. Rossini' opera "William Tell" 2014, in Kohnen, VD, *History of foreign music*, part 3, retrieved 18 November 2014, "A Clockwork Orange": a guide to Stanley Kubrick's film 2014, retrieved 18 November 2014, <<http://distantlight.tv/index.php/ru/component/k2/item/33.html>>.
13. "A Clockwork Orange": A Guide to the film by Stanley Kubrick.
14. Rolland, R 2014, *Life of Beethoven*, retrieved 18 November 2014, <http://Library/Rollan_R._The_Life_of_Beethoven/>.
15. More on this subject, see: Volkova, PS 2008, *Reinterpretation of the artistic text (based on the art of the 20th century): monograph*, Krasnodar, 199 p.