

Горбатова Олеся Васильевна

преподаватель прогимназии «Гармония» (г. Москва)

**«БЕССМЕРТНАЯ ВОЗЛЮБЛЕННАЯ»
Б. РОУЗА: К ВОПРОСУ ОСМЫСЛЕНИЯ
КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ**

Аннотация:

В статье раскрыта роль классической музыки в художественном фильме «Бессмертная возлюбленная» Б. Роуза. Автором выявлено, что музыка погружает реципиента в единый эмоционально-слуховой образ, оказывает глубоко этическое воздействие на зрителя, помогая ему сопереживать и сочувствовать героям фильма.

Ключевые слова:

кинематограф, классическая музыка, режиссер, звук, функция музыки, зрительно-слуховой образ, эстетическая деятельность, диалог.

Gorbatova Olesya Vasilyevna

Teacher, Progymnasium "Harmony" (Moscow)

**"IMMORTAL BELOVED" OF B. ROSE:
COMPREHENSION OF
CLASSICAL MUSIC**

Summary:

The article deals with the role of classical music in the film "Immortal Beloved" by B. Rose. The author shows that the music transmits an integrated emotional and audial image to a recipient, has a deep ethical impact on the spectators, helping them to empathize and sympathize with the heroes of the movie.

Keywords:

cinematograph, director, sound, music function, visual and audial image, aesthetic activity, dialogue.

Синтетичность искусства кинематографа заключается в том, что кинообраз и музыка способны выражать и сопрягать эстетические потребности человека, проявляемые различными сторонами его чувственного мира и исторически сформированные художественной культурой.

Примечательно, что звук в кинематографе обладает большими художественными ресурсами, поэтому проблема взаимодействия музыки и киноизображения всегда интересовала многих ученых (В.В. Ванслов, В.Г. Власов, М.С. Каган, М.И. Котовская, Е.Б. Мурина, В.П. Михалев, Г.П. Степанова, О.А. Швидковский и т. д.). Диалог экранного изображения и музыки возник намного раньше, чем кинематограф обрел свой голос – синхронный звук. Подчеркивая значение музыки в становлении кинематографа, К. Лондон писал: «Именно музыка дала немому кино его жизнь, душу и значение. Она раскрыла его интимную ткань и сумела вместе с тем придать ему иллюзию телесности; она дала ему ритм, наделила его пластикой, глубиной воздействия, оживила краски» [1, с. 119]. Со временем музыка, в свою очередь, стала не сопровождением, не дополнением зрительных впечатлений, а средством создания единого зрительно-слухового образа. По мнению композитора Э. Артемьева, музыка в кинематографе выполняет «информационную, эстетическую, эмоциональную, художественную нагрузку» [2, с. 209].

На вопрос, какую роль играет музыка в кино, продюсер Ю. Курий ответил: «Музыка в кино создает эмоционально-смысловое пространство во времени восприятия, организовывая условия для сопереживания, участия нас как зрителя в процессе просмотра фильма. Музыка оставляет гигантский шлейф эмоционального восприятия, когда мы заканчиваем просмотр того или иного фильма» [3].

Ю. Курий и режиссер А. Белоус выделяют воспитательную функцию музыки, которая влияет не только на актера, но и в первую очередь на зрителя. По нашему мнению, классическая музыка в экранном искусстве является выразительным средством, воплощающим идейно-эмоциональное и этическое содержание в звуковых и художественных образах. Следовательно, искусство кино формирует у зрителя четкое восприятие, дает возможность актуализации диалога с музыкальным искусством в невербальном пространстве.

Охарактеризуем роль классической музыки в художественном произведении на примере фильма «Бессмертная возлюбленная» (Великобритания – США, 1994, Бернанд Роуз). Эта картина дала возможность зрителю познакомиться не только с творчеством Л. ван Бетховена, но и с культурой XVIII–XIX вв.

«Бессмертная возлюбленная» является режиссерской интерпретацией жизни немецкого композитора, основанной на реальных и вымышленных событиях. Так, в начале фильма на экране показано большое, уставшее, изнеможенное от боли лицо композитора. Здесь зритель становится свидетелем предсмертных минут маэстро. Звучит тема из симфонии № 5, известная как «Так судьба стучится в дверь», визуально сопровождаемая сценой грозы. Без слов понятно, что близка смерть композитора. Именно в этой части фильма «иногда неважность словесного ряда может

подчеркивать важность ряда изобразительного» [4, с. 21]. Другими словами, взаимодействие изображения грозы и звукового мотива становится роковым вызовом смерти Бетховена.

Итак, по сюжету фильма, после смерти великого Людвига ван Бетховена в его бумагах было обнаружено письмо неизвестному адресату, где указывалось, что все свое состояние он завещает бессмертной возлюбленной, имя которой не было известно. Кому посвящено письмо? Кто эта бессмертная возлюбленная?

Задачу найти ответы на вопросы режиссер возлагает на Антона Шиндлера, который являлся другом и помощником маэстро. Отправляясь на поиски бессмертной возлюбленной, Шиндлер знакомится и встречается с женщинами, которые так или иначе присутствовали в личной жизни композитора. Воспоминания героинь каждый раз возвращают их в прошлое. Выбранный режиссером способ ретроспекции становится структурной единицей в композиционной форме фильма. Соответственно, сцены подобны строению классической музыкальной формы – рондо [5]. Образ Шиндлера ассоциируется с неизменным рефреном, с одним и тем же вопросом: «Кто эта бессмертная возлюбленная?» А встречи с Джульеттой Гвичарди, Анной Марией Эрдёди, Иоганной Рейз и их рассказы о связи с композитором подобны отличающимся друг от друга эпизодам. Таким образом, чередующиеся эпизоды в структуре фильма позволили зрителю перейти из «современности» в «прошлый» тайный мир великого музыканта.

Воспоминания Джульетты Гвичарди, ее любовь, страсть, увлеченность маэстро сопровождаются музыкой первой части сонаты № 8 «Патетическая» (в переводе с греч. – страстный, взволнованный, полный пафоса), название которой принадлежит самому Л. ван Бетховену [6, с. 129]. После ее слов: «*Я была великой любовью Луиджи...*» и паузы в зрительный ряд врывается плотно аккордовая тема вступления, тем самым выполняя основную эмоциональную нагрузку. Режиссер обращается к первой части «Патетической» как к одному из средств, воздействующих на чувства девушки.

Взволнованное звучание главной партии будоражило не только Джульетту, но и ее кузин – Терезу и Жозефину. Обратим внимание на то, что одна и та же музыка главной партии как «огненно-страстный пафос» (Б.В. Асафьев) [7, с. 131] заполняет звуковое пространство и одновременно одинаково воздействует на эмоции героинь. Здесь уместно вспомнить высказывание Л.С. Выгодского, определяющего произведение искусства как «совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции» [8, с. 17]. В данном случае эмоциональность выступает главным параметром киновыразительности и воздействия на зрителя [9, с. 412].

Под порывистые звуки музыки режиссер демонстрирует интимные сцены из жизни композитора. Казалось бы, что музыка околдовала девушек: теряя голову, они страстно влюблялись в маэстро. Создается ощущение, что жизненный круговорот в этот момент подчинен пафосу музыки Бетховена.

Зрительный ряд находится в едином диалоге со звуком, показывает всю страсть и возбуждение, которые испытала Джульетта: «*Впервые я услышала имя Бетховена в семнадцать лет. Я слышала, что его музыка разжигает такую страсть, что может быть опасной. Некоторые считали ее непристойной и неподходящей для молодежи*».

Под спокойно-созерцательные и глубокие звуки второй части «Патетической сонаты» Джульетта признается: «*Его музыка потрясла меня, ничего подобно я еще не слышала. Бетховен покорила меня. Я боялась лишиться чувств*». Таким образом, режиссер по-своему интерпретирует музыку «Патетической сонаты», связывая ее звучание с пылкими любовными сценами из жизни композитора.

Кульминацией в отношениях Бетховена и Джульетты Гвичарди становится сцена «пари между Джульеттой и ее отцом». Публичное разоблачение глухоты музыканта расценивается им как предательство со стороны любимой девушки. Этот визуальный ряд сопровождается пронзительными звуками «Лунной сонаты» № 14. Выбор режиссером сонаты вызван тем, что она в действительности была посвящена Джульетте Гвичарди.

Характеризуя образную сферу первой части сонаты, Г. Берлиоз назвал эту тему «плачем», а музыку «одной из тех поэм, которые не в силах выразить человеческий язык» [10, с. 231]. Итак, выполняя этическую функцию, музыка «Лунной сонаты» является голосом-криком, доносящимся из одинокой души композитора. Глубоким воздействием на зрителя становится взаимодействие классической музыки и литературы. На фоне музыки звучат слова из «Гейлигенштадского завещания» маэстро: «*Люди, считающие меня недоброжелательным, упрямым мизантропом. Как несправедливы вы ко мне!...*». Заметим, что здесь музыка теряет свою первостепенную функцию приобщения к прекрасному, она углубляет «вживание» реципиента в образ и внутренний мир героя. Другими словами, пережитое изнутри жизненное положение страдающего композитора побуждает зрителя «к этическому поступку: помощи, утешению, познавательному размышлению» [11, с. 139]. Но, во всяком случае, за «вживанием» должен следовать возврат в себя, на

свое место вне страдающего, «только с этого места материал вживания может быть осмыслен этически, познавательно или эстетически». Сопереживая страдание, «мы внутренне сопереживаем и крик героя» [12, с. 142]. Таким образом, музыка не является фоновым заполнением времени или иллюстрацией к слову. Их совместный диалог способствует глубокому воплощению единого эмоционально-скорбного состояния, в котором реципиент заражается и переживает чужое страдание как собственное. Иными словами, классическая музыка преобразует весь звуковой материал в созерцаемое и этически сопереживаемое.

Следует отметить, что оригинальные тексты «Бессмертной возлюбленной» и «Гейлигенштадского завещания» представлены в фильме в переложениях, смысл которых – «донести до зрителя суть классического произведения, особенность писательского стиля, дух оригинала, но с помощью специфических средств киноповествования» [13, с. 47]. Основываясь на этих документах, режиссер демонстрирует биографические факты из жизни композитора, насыщенные разочарованием, эмоциональной депрессией и непониманием его окружающими.

Еще одна любовная нить из жизни композитора связана с именем Анны Марии Эрдёди, родом из Венгрии. Все ее воспоминания затрагивают события Французской буржуазной революции 1789 г. или связаны с военными действиями Наполеона. Таким образом режиссер создает диалог исторических эпох, в котором зритель становится не только очевидцем политической нестабильности Европы, но и эмоционально-чутким реципиентом автобиографических фактов из жизни музыканта.

В военное время графиня теряет всех своих детей. Захваченный эмоциями, композитор не смог найти слов, чтобы выразить свои чувства, сопереживая графине: «*Я буду беседовать с вами посредством музыки*». Этим событиям он посвящает струнное трио ор. 70, где каждая фраза скрипки, подобно человеческому голосу, выражает щемящую боль и тоску.

Дальнейшие воспоминания Анны Марии Эрдёди показывают провальное исполнение Концерта для фортепиано с оркестром № 5 «Императорский» ор. 73. Созданная в годы наполеоновских сражений, музыка концерта отразила героико-патриотическую направленность, свойственную бетховенскому искусству. В фильме композитор выступает как солист фортепианной партии и дирижер одновременно в исполнении концерта. Но из-за глухоты он сбивается и просит начать оркестр сначала, и так несколько раз... Передавая напряженный, эмоционально депрессивный внутренний мир композитора, музыка становится обрывистой, судорожной и внезапно останавливается. Наступает тишина... медленно переходящая в гулкий, шипящий звук шума, отражающий слуховое состояние, которое испытывал композитор. Здесь изобразительный и звуковой ряд взаимодействуют друг с другом крайне резко и безжалостно подчеркивают обострившуюся глухоту Бетховена. Так же через призму напряженного и глухого восприятия самого маэстро показаны концертный зал и насмехающиеся слушатели. Таким образом, совместный диалог искусств достигает колоссального эмоционального эффекта, так что зритель оказывается не свидетелем событий, а становится активным участником глубоких переживаний Бетховена.

В сюжетной линии фильма перед зрителем раскрывается новая версия в истории создания сонаты для скрипки и фортепиано № 9 «Крейцера» ор. 47. Известно, что Бетховен написал эту сонату для Джорджа Бриджтауэра – скрипача-мулата, родившегося, по некоторым сведениям, в Польше [14, с. 345]. В подобной концертной форме скрипач должен показать свое мастерство и виртуозность. В фильме у Шиндлера возникает вопрос: «О чем думал Бетховен, когда писал «Крейцерову сонату»?» Бетховен вспоминает: «*Мужчина едет к любимой, его карета сломалась под дождем, колеса увязли в грязи. Дождется ли его она? Эти звуки отражают его волнение! Вот о чем говорит музыка. Не то, что вы привыкли думать!*».

Слова композитора в этот момент сопровождают аккордовые звуки фортепиано, иллюстрирующие застрявшие колеса кареты; мелкие пассажи скрипки в высоком регистре изображает ливневый дождь, а их одновременно резкие вступления на *forte* (*громко*) имитируют грозные вспышки. Взаимодействие слова, изображения и музыки передает в тот момент все глубокие переживания, экспрессивное волнение композитора.

Таким образом, рассказ композитора явился режиссерской реинтерпретацией [15] истории возникновения «Крейцеровой сонаты».

Далее в сюжетной линии фильма зритель узнает, что бессмертной возлюбленной оказывается та, которую Бетховен унижал, презирал, оскорблял, лишал прав материнства, и лишь все потому, что любил ее на протяжении всей своей жизни. В фильме Иоанна Рейз стала той, которой было посвящено письмо. И здесь музыка сыграла свою эстетическую роль. Б. Роуз повествует, что *Иоанна простила Бетховена за его прекрасную музыку!* Она считала своим долгом прийти на премьеру симфонии № 9, так как знала, что это было его последнее выступление.

В кино, как и в жизни композитора, концертное исполнение симфонии с заключительным хором на текст оды «К радости» Шиллера прошло с триумфом. Но, к сожалению, к этому моменту

он уже не слышал ни бурных аплодисментов, ни выкриков «Браво!». В творчестве композитора Девятая симфония стала фундаментальным воплощением мощного замысла и выплеском эмоционального накала последних лет жизни Бетховена. Другими словами, успех в исполнении симфонии для композитора явился победой в неравной схватке с судьбой. В фильме под звуки четвертой части и темы оды «К радости» композитор вспоминает свои детские годы. Здесь ярко показано, как маленький Людвиг ночью, скрываясь от отца, выпрыгивает из окна и бежит. Такая эмоциональная кульминация дает импульс движению мысли, которая отсылает зрителя к детству, казалось бы, самому светлому периоду жизни. Но, как известно, даже это время у Людвига было далеко не беззаботным. Энергичная музыка финала с точностью иллюстрирует стремительное движение мальчика, бегущего через луга и весь мрачный лес... Этот момент выражает внутреннее состояние героя, который не просто бежит куда-то или от кого-то, а стремится навстречу чему-то неизвестному.

Маэстро сбрасывает с себя рубашку и под звуки оды «К радости» погружается в воду озера. На поверхности глади воды отражаются небесные звезды, среди которых находится мальчик. Постепенно этот образ картины удаляется, визуально уменьшается, и перед зрителем проясняется не просто звездное небо, а целая галактика, в которой растворяется будущий композитор. В интерпретации режиссера музыка финала и тема оды «К радости» из симфонии № 9 передают внутренний порыв и стремление к свободе. Здесь хочется упомянуть о концепции произведений Бетховена, основанной на бинарных позициях движения «от мрака к свету» и «от страдания к радости». Образ Бетховена символизирует звезду, которая всегда будет светить на небе среди других звезд. В этой сцене музыка выступает активно-смысловым и драматургическим компонентом художественной картины.

Отметим, что, несмотря на то что художественный и музыкальный текст даны в реинтерпретации, в соотношении звукового и изобразительного рядов просматривается принцип взаимодополнения. Согласно мнению Б. Балаша, «классическая музыка здесь стала не акустическим фоном, а предвестником акустической перспективы» [16, с. 211]. Следовательно, темы классической музыки в авторском кинематографе выполняют не столько иллюстративную функцию, сколько глубоко этическую, выражая эмоциональное настроение, характер и внутренний мир переживаний героев. Несмотря на включение столь разнохарактерной, разножанровой, полифункциональной музыки, режиссеру удалось соединить историю, живопись, литературу, музыку в единый диалог, который со всей проникновенностью передает довольно сложный мир композитора.

Таким образом, цельностью музыкальной драматургии, четкой передачей эмоций, переживаний классической музыкой, ее взаимодействием с изображением и литературой создается образный мир кино, по настроению созвучный стилю исторической мелодрамы. Соответственно кинофильм «Бессмертная возлюбленная», в котором биографические факты из жизни Л. ван Бетховена представлены в трактовке Б. Роуза, является частью художественного текста культуры.

Ссылки и примечания:

1. Лондон К. Музыка фильма. М. ; Л., 1937. 208 с.
2. Артемьев Э.Н. Звукозапись – новый вид искусства // Рождение звукового образа: художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио. М., 1985. С. 208–212.
3. Курий Ю. «Музыка в кино играет наиважнейшую роль» [Электронный ресурс]. URL: <http://freshproduction.com/muzyka-eto-yazyk-dushi/2014> (дата обращения: 22.05.2015).
4. Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. М., 2003. 106 с.
5. Рондо (от фр. Rondeau – «круг», «движение по кругу») – музыкальная форма, в которой неоднократные (не менее трех) проведения главной темы рефрена чередуются с отличающимися друг от друга эпизодами.
6. Альшванг А.А. Бетховен. М., 1977. 448 с.
7. Там же.
8. Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов н/Д., 1998. С. 17.
9. Разлогов К. Мировое кино: история искусства экрана. М., 2011. 688 с.
10. Цит. по: Альшванг А.А. Указ. соч.
11. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. 445 с.
12. Там же.
13. Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. М., 2009. С. 305.
14. Альшванг А.А. Указ. соч.
15. Реинтерпретация позиционируется как опыт тотального переосмысления первоисточника, послужившего точкой отсчета в работе художника, что приводит читателя, зрителя или слушателя к необходимости заново формировать акт истины (Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : монография. Краснодар, 2008. С. 44).
16. Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства. М., 1968. 328 с.

References and notes:

1. London, K 1937, *Music movie*, Moscow-Leningrad, p. 208.

2. Artemyev, EN 1985, 'Sound recording - a new kind of art', *Having the sound image: artistic problems, we record in screen arts and radio*, Moscow, pp. 208-212.
3. Kuriy, Y 2014, "Music in the cinema plays a crucial role," retrieved 22 May 2015, <<http://freshproduction.com/muzyka-eto-yazyk-dushi/2014>>.
4. Arabov, YN 2003, *Cinema and the theory of perception*, Moscow, p. 106.
5. Rondo (from the French. Rondeau - «circle», "circular movement") - a musical form in which repeated (at least three) of the main topics alternate with the refrain different from each other episodes.
6. Alshvang, AA 1977, *Beethoven*, Moscow, p. 448.
7. Alshvang, AA 1977, *Beethoven*, Moscow, p. 448.
8. Vygotsky, LS 1998, *Psychology of Art*, Rostov n/d., p. 17.
9. Razlogov, K 2011, *World Cinema: art history screen*, Moscow, p. 688.
10. Cit: Alshvang, AA 1977, *Beethoven*, Moscow, p. 448.
11. Bakhtin, MM 1986, *Aesthetics of verbal creativity*, Moscow, p. 445.
12. Bakhtin, MM 1986, *Aesthetics of verbal creativity*, Moscow, p. 445.
13. Nekhoroshev, LN 2009, *The dramaturgy of the film*, Moscow, p. 305.
14. Alshvang, AA 1977, *Beethoven*, Moscow, p. 448.
15. Reinterpretation - positioned as a total rethinking of firsthand experience that served as a reference point in the artist's work, which leads the reader, viewer or listener to the need to re-shape the act of truth (Volkov PS reinterpretation of a literary text (based on the art of the twentieth century): monograph. Krasnodar, 2008. P. 44).
16. Balash, B 1968, *Film: Formation and the essence of the new art*, Moscow, p. 328.