

УДК 791.3 + 78.04

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.4-197-232

EDN: YGUQNT

Статья получена 28.09.2023, отредактирована 19.11.2023, принята 29.12.2023

НАТАЛИЯ ГЕННАДЬЕВНА КОНОНЕНКО

Государственный институт искусствознания
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

Researcher ID: AAS-7697-2021

ORCID: 0000-0003-2060-2917

e-mail: tintinnio@yandex.ru

Для цитирования

Кононенко Н.Г. «К радости»: Девятая симфония Л. Бетховена в кинематографических интерпретациях // Наука телевидения. 2023. 19 (4). С. 197–232. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-197-232>. EDN: YGUQNT

«К РАДОСТИ»: ДЕВЯТАЯ СИМФОНΙΑ Л. БЕТХОВЕНА В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ

Аннотация. Статья посвящена кинематографическим прочтениям темы Финала Девятой симфонии Л. Бетховена, написанной композитором на текст оды “An die Freude” («К радости») Ф. Шиллера. Музыка *Freudenmelodie* («мелодии радости») принадлежит спектру самых востребованных кинематографом классических музыкальных топосов. Одна из причин тому — семантическая многослойность, породившая необычайно богатую экстрамузыкальную историю бетховенского опуса. Основные векторы работы кинорежиссеров с музыкальным топосом располагаются в диапазоне от простых диегетических коннотаций в рамках массового кинематографа до «катастрофической небанальности» и глубинной коммуникации в контексте авторских высказываний.

В тексте впервые уделяется внимание взаимодействию сложного синтетического спектра смыслов музыкальной темы с визуальным рядом исследуемых кинокартин. Один из полюсов здесь образует комментирование

© Наука
телевидения



визуальными средствами музыкальных аффектов, выразительных приемов и эмблематических фигур. В подобном ключе действуют графические элементы кадра в картине «Великая любовь Бетховена» А. Ганса, эффект зеркальности в «Покаянии» Т. Абуладзе и «Ностальгии» А. Тарковского, визуальные «интонации» в «Замужестве Марии Браун» Р. В. Фасбиндера, китч и изобразительные клише в «Увлеченьях» К. Муратовой. Индикатором же наиболее полного освоения фильмом многомерного смыслового объема бетховенского опуса становится работа авторов с категорией музыкального времени. Временные структуры фильма отвечают бетховенской музыке экзистенциальной спрессованностью монтажного ритма (И. Бергман), многослойностью внутрикадрового движения (Б. Роуз), эффектами мистической трансформации предкамерного пространства (А. Тарковский), сверхскоростью движения объектов (К. Муратова), музыкальностью «немых» форм движения (А. Тарковский, К. Муратова).

Ключевые слова: Бетховен, Девятая симфония, кино, музыка, интерпретация, «К радости», топос, эмблема, музыкальное время

UDC 791.3 + 78.04

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.4-197-232

EDN: YGUQNT

Received 28.09.2023, revised 19.11.2023, accepted 29.12.2023

NATALIA G. KONONENKO

State Institute for Art Studies
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

Researcher ID: AAS-7697-2021

ORCID: 0000-0003-2060-2917

e-mail: tintinnio@yandex.ru

For citation

Kononenko, N.G. (2023). "Ode to Joy": Beethoven's Ninth Symphony in cinematographic Interpretations. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (4), 197–232. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-197-232>, <https://elibrary.ru/YGUQNT>

ODE TO JOY: BEETHOVEN'S NINTH SYMPHONY IN CINEMATOGRAPHIC INTERPRETATIONS

Abstract. The article examines the cinematic interpretations of Ludwig Beethoven's Ninth Symphony, specifically focusing on the theme written by the composer to Friedrich Schiller's text, *An die Freude* (*Ode to Joy*). The motif known as the "Freudenmelodie" ("the melody of joy") holds a prominent place among the most popular classical musical topoi in cinema. Its multilayered semantics has contributed to an extensive history of extramusical associations with Beethoven's opus. Cinematic approaches to this musical motif vary, ranging from simple diegetic connotations in mainstream films to "catastrophic non-banality" and profound treatments in the context of auteur self-expression. This article is the first to explore the interaction between the composition's complex synthetic spectrum of meanings and the visual structures employed in films. One aspect involves the visual representation of musical affects, expressive features, and emblematic figures. Such are, for example, graphic elements within the frame in Abel Gance's *Beethoven's Great Love*, mirroring effects in Tengiz Abuladze's *Repentance* and Andrei Tarkovsky's *Nostalghia*, visual "intonations" in Rainer Werner Fassbinder's *The Marriage of Maria Braun*, and kitsch and visual clichés in Kira Muratova's *Passions*. However, it is filmmakers' treatment of musical time that indicates a truly comprehensive assimilation of the multidimensional semantic depth of the opus. Temporal structures in films correspond to the essence of Beethoven's music through existential compression of montage rhythm (Ingmar Bergman), multilayered intraframe movement (Bernard Rose), mystical transformation of the on-screen space (Tarkovsky), super-speed object movement (Muratova), and the musicality of silent forms of motion (Tarkovsky, Muratova).

Keywords: Beethoven, Ninth Symphony, film, music, interpretation, Ode to Joy, topos, emblem, musical time

ВВЕДЕНИЕ

Музыка на текст Ф. Шиллера из оды “An die Freude” («К радости») из Финала Девятой симфонии¹ Л. Бетховена, известная как *Freudenmelodie*², принадлежит спектру самых востребованных кинематографом классических музыкальных топосов. Одна из причин тому — необычайно богатая экстрамузикальная история темы, породившая широкий спектр фактологических ассоциаций и укоренившая ее в массовом сознании. Важнейшая контекстуальная область здесь — политическая история *Freudenmelodie*. В течение последних двух столетий бетховенский мотив служил своего рода дрейфующей эмблемой с парадоксальным этическим зарядом. Оказалось возможным использовать его в самых разных контекстах, для продвижения взаимоисключающих идей — от расовой чистоты до прав человека, от национализма до мирового братства³.

Чрезвычайно богатая политическая история Девятой позволяет аргентинскому историку музыки Эстебану Буху прочитать в ней особый концепт «музыкальной утопии» (Buch, 2003, p. 4), а мелодическую структуру *Freudenmelodie* определить как «символ государства», которое понимается как «некий абстрактный принцип организации человеческой жизни» (Buch, 2003, p. 108). Разнообразные политические «присвоения» бетховенской

¹ Заголовок, предпосланный композитором первому изданию Девятой симфонии: “Sinfonie mit Schlusschor über Schillers Ode ‘An die Freude’ für großes Orchester, 4 Solo und 4 Chorstimmen componiert und seiner Majestät dem König von Preußen Friedrich Wilhelm III in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von Ludwig van Beethoven, 125tes Werk” (с нем. — «Симфония с заключительным хором на текст оды “К Радости” Шиллера для большого оркестра, четырех солистов и четырехголосного хора, сочиненная и Его Величеству королю Пруссии Фридриху Вильгельму III с глубочайшим благоговением посвященная Людвигом ван Бетховеном, сочинение 125»). Первое исполнение состоялось 7 мая 1824 г.

² *Freudenmelodie* (с нем. — «мелодия радости») — музыкальная тема из Финала Девятой симфонии Л. Бетховена, озвучивающая строфу из оды «An die Freude» («К радости») Ф. Шиллера (1785): “Freude, schöner Götterfunken, / Tochter aus Elysium! / Wir betreten feuertrunken, / Himmliche, Dein Heiligtum. / Deine Zauber binden wieder, / Was die Mode streng geteilt, / Alle Menschen werden Brüder, / Wo Dein sanfter Flügel weilt” («Радость, пламя неземное, / Райский дух, слетевший к нам, / Опьяненные тобою, / Мы вошли в твой светлый храм. / Ты сближаешь без усилья / Всех разрозненных враждой, / Там, где ты раскинешь крылья, / Люди — братья меж собой», пер. И. Миримского).

³ Достаточно упомянуть об использовании *Freudenmelodie* в качестве целого ряда политических гимнов — Южной Родезии (1974), Совета Европы (1972), Евросоюза (1985), о звучании Симфонии на церемонии вступления в должность Ф. Миттерана (1981), во время событий на площади Тяньаньмэнь в Пекине (1989), на концерте по случаю падения Берлинской стены (1989) (для этого концерта дирижер Л. Бернштайн заменил слово «Freude» («радость») в тексте Оды на «Freiheit» («свобода»)).

темы вписываются в еще более беспримерную историю романтического мифа о композиторе. Эта история пестрит метафорами сверхъестественной творческой силы, присущей немецкому гению: Б. фон Арним сравнивает ее с электрической силой духовного созидания (Arnim, 2015, S. 248), Э. Т. А. Гофман называет «царством необъятного и беспредельного»⁴. Р. Вагнер в своем тексте о Бетховене 1870 года⁵ прямо приравнивает *возвышенное* бетховенского искусства к «возвышенному духу» немецкой нации в известном противопоставлении немецкого идеального мира «внутреннего» более легковесным «внешним» свойствам французского искусства (Вагнер, 1911). Таким образом, музыка Бетховена становится эмблематическим выражением зарождающейся идеологии «немецкой духовной нации», впоследствии сыгравшей немаловажную роль в использовании произведений композитора в пропаганде нацизма⁶ и социализма⁷.

С развитием массовой культуры бетховенский миф вырождается в коммерческой индустрии китча: повсеместно воспроизводится стандартный образ лица и гривы Бетховена — «Короля Льва» западной музыки, а вступительный мотив Пятой симфонии утверждается в роли самого узнаваемого «рыка» западноевропейской музыки. Не ослабевает поток литературы в духе романтического кюнстлерромана и биографических фильмов о композиторе. Существует даже спекулирующая на мифе подтрадиция, подробно описывающая опасные последствия прослушивания музыки Бетховена: к ней относится, например, новелла Р. Грипенкерля “Das Musikfest oder die Beethovener” («Музыкальный фестиваль или Бетховенцы», 1838), а также роман Э. Берджесса “A Clockwork Orange” («Заводной апельсин», 1962).

Эстетический дискурс постмодерна, показывающий относительность ориентиров (исторических или географических) всякой мифологизации, порождает исследовательский интерес к самому процессу рецепции — природе формирования и причинам устойчивости мифов как особых ментальных конструкций (Shynkaruk et al., 2018) и, соответственно, производит деконструкцию классического канона западной музыки, существенно

⁴ Из рецензии Э. Т. А. Гофмана на Пятую симфонию Л. Бетховена: Hoffmann E. T. A. Beethovens Instrumental-Musik. Zeitung fur die elegante Welt. Leipzig. 9–11 Dezember. 1813. Цит. по: (Гофман, 1991, с. 59).

⁵ Победа Германии в 1870 г. во франко-прусской войне совпадает со столетием Бетховена.

⁶ Музыка Бетховена использовалась «по случаю» в момент смерти Гитлера — объявление немецкого радио об этом событии прозвучало под музыку «Похоронного марша» из симфонии № 3 («Героической»).

⁷ О советском бетховенском мифе и, в частности, о кодификации Девятой см. в обстоятельном исследовании М. Раку: (Раку, 2014).

трансформируя, в том числе, отношение к фигуре немецкого гения (White, 2022)⁸.

Развенчанию героико-романтического бетховенского мифа закономерно способствуют и академические исследования наследия композитора. Прорыв текстологических изысканий совершается в конце XX века (80–90-е) в связи с целым рядом издательских событий — публикацией полного собрания писем, разговорных тетрадей, набросков композитора⁹. Два обозначенных фактора обуславливают формирование новой традиции исследовательской бетховенианы: начиная с 1980–1990-х, изучение рецепции выдвигается как одно из наиболее активных направлений, в котором исторический подход (DeNora, 1995; Wallace, 2020) соседствует с эволюционным (Bauer, 1992; Comini, 2008).

Многочисленные включения на протяжении XX века музыки Бетховена в кинематографические произведения становятся своеобразной интермедальной реализацией обозначенной рецептивной истории. Этому способствует уже сама специфика кино, обладающего возможностью оперирования богатством вербально-понятийных контекстов через соотнесение звукового и визуального рядов. Так, экранизация С. Кубриком в 1971 году романа Э. Берджесса “A Clockwork Orange” становится постмодернистской рефлексией на тему о парадоксальной смысловой амбивалентности эмоционального аффекта шиллеровской «Оды к радости»¹⁰. Знаменателен и тот факт, что именно процесс демифологизации бетховенской Девятой является сюжетом кинематографического произведения — в фильме А. Барикко «Лекция 21» (2008) опус композитора предстает в свете диалектического противостояния концепций «дутого шедевра» и «гениальной вершины» творчества¹¹.

⁸ Работа Г. Уайта «Тени Бетховена: двенадцать общих вариаций» (White, 2022) посвящена обоснованию устойчивости универсального канона западноевропейской музыки, а также исследованию его деконструкции, происходящей на протяжении трех последних десятилетий на фоне снижения авторитета идеи культурного европоцентризма.

⁹ Beethoven-Haus (Бонн) в 1996–1998 годах выпустил семитомное издание писем Бетховена, подготовил публикацию десяти сборников разговорных тетрадей композитора, организовал долгосрочные проекты издания всех произведений Бетховена (Neue Ausgabe) и всех эскизов (Skizzenausgabe). А. Тайсон, Д. Джонсон и Р. Винтер в 1985 году опубликовали новаторский справочник реконструкций “The Beethoven Sketchbooks” («Бетховенские альбомы эскизов»). Т. Альбрехт в 1996 году подготовил к изданию три тома писем, написанных Бетховену.

¹⁰ Смысловой двусмысленности шиллеровской Оды, — сочетанию в ней призыва к единению с предвестием человеческой разобщенности, — и инструментам ее раскрытия в фильме С. Кубрика «Заводной апельсин» посвящена работа: (Нёунг, 2011).

¹¹ См. об этом, например: (Горбатова, 2016).

В свою очередь, изучение киноинтерпретаций музыки Бетховена (Hillman, 2005; Sheer, 2001) развивает обозначенную выше исследовательскую рецептивную тенденцию. В этом дискурсе Девятая преимущественно рассматривается как индекс, актуализирующий в диегетическом пространстве кинопроизведения разнообразные пласты внемusыкального содержания, связанные с литературным первоисточником, историко-культурными и идеологическими контекстами (Höyng, 2011; Pontara, 2011; Волкова, 2015). При этом в большинстве случаев за скобками исследований остается собственно семантическая работа, которую проделывают с музыкальным рядом кинематографические структуры. А между тем фильм обладает возможностью «читать» звучащую материю, актуализируя в ней разные семантические слои, а также строить в процессе этого чтения собственную уникальную форму рецептивной событийности. Этой малоизученной стороне проблемы и будет посвящено наше исследование, для чего необходимо коснуться вопроса сложного синтетического содержания бетховенского опуса и уяснить, к какому эстетическому канону обращается сознание современных авторов в случае аудиовизуального «исследования» музыки Девятой.

Музыковед А. Кудряшов, исследуя историю становления содержательных аспектов в музыкальном искусстве, констатирует в отношении классицистского стиля «тщательно выверенный баланс чувственно-непосредственного, рационально-логического и идейно-возвышенного (великого), заложенный художником в произведении и направленный на “естественное” восприятие гармонично развитым Человеком» (Кудряшов, 2006, с. 162–163). Запечатленная в данном высказывании идея непосредственной коммуникации между авторским и воспринимающим сознанием становится одним из ключевых свойств и классицистской музыки. Статус классического музыка приобретает только в момент отделения от своего внемusыкального прототипа — религиозного или светского ритуала. И здесь важен не отказ от такого внемusыкального содержания, а трансформация его в рамках архетипической структуры сонато-симфонического цикла, где в соответствии с новой концепцией мироустройства друг за другом следуют четыре аспекта человеческого бытия: действие, созерцание, игра и коммуникация¹². Тем более показательным оказывается обратно направ-

¹² Естественно, что такой качественный скачок музыкантского самосознания предполагает неминуемое изменение и социального статуса композитора: отныне он — независимый творец, существующий ради осуществления своих творческих идей. Говоря о смене барочного искусства классицистским, мы имеем в виду переход от “funktionale Musikwerk” («функционального музыкального произведения») к “autonome Kunstwerk” («автономному произведению искусства») (Ehrenforth, 1973).

ленное движение музыки классицизма в сторону ее визуального опосредования — в контексте медийного освоения в XX–XXI веках.

Классицистский тип художественного самосознания — конфликтное взаимодействие светлых и темных жизненных сил, чувственной красоты и Фатума — обуславливает новый эмоционально-аффективный синтез, в состав которого на равных правах входят как барочная религиозная символика, так и языческая героика эллинистических мифов. В частности, в основе драматургических концепций Л. Бетховена оказывается, как правило, идея сосуществования двух принципов, противостоящих силе Судьбы: противления и мольбы, интонационно чаще всего выраженных в героических фанфарах и ламентозных, плачущих вздохах. В поздний же период творчества в рамках «редукции стиля» глубинный сюжет произведений Бетховена претерпевает примечательную трансформацию. Обозначенная внутренняя борьба человеческого духа предстает в свете нового соотношения субъективного и объективного начал. Так, драматургия Девятой воплощает символическое отвержение идеи героического свершения в пользу трансцендентного экстаза, выраженного в тексте шиллеровской Оды. В симфонии во всей полноте сказывается смысловая амбивалентность литературного первоисточника, а также видение композитором искусства как священнодействия (отнюдь не в метафорическом смысле), связанного с философскими и религиозными интенциями разных времен и народов — от Сократа до Иисуса¹³.

Финал симфонии начинается с конспективного изложения музыкального тематизма, олицетворяющего отзвучавшие ранее жизненные «этапы» — действие, игру и созерцание, — последовательно «отвергаемые» речитативами солирующих инструментов; собственно, хоровой раздел — с мотива Судьбы (Р. Вагнер называет его «фанфарой ужаса»). На него следует ответ солирующего баритона «О друзья, не надо этих звуков! Дайте нам услышать

Социально-психологическая трансформация стала сюжетной основой ряда фильмов о Бетховене. Таков фильм С. С. Джонса «Егоіса» (2003). В картине запечатлен один день из жизни композитора, 9 июня 1804 года — день исполнения Третьей («Героической») симфонии Л. Бетховена.

¹³Бетховенское восприятие искусства как некоего синтетического священнодействия подтверждается сентенциями самого композитора (например, известным «Сократ и Иисус служили мне образцами»), а также замыслом неосуществленного *Adagio cantique* (1818), части которого должны были объединить церковное песнопение и празднество Вака. Л. Кириллина усматривает в бетховенской «религии искусства» влияние теорий масонов и иллюминатов, к которым принадлежали учителя и сослуживцы Бетховена по боннской капелле: Н. Зимрок, Ф.А. Рис, К.Г. Нефе (Кириллина, 2009, С. 82; Кириллина, 1992, с. 256–258). См. также: (Kross, 1980).

более приятные, более *радостные*», — предваряющий одноголосное звучание “Freude, schöner Götterfunken”.

Фокус музыкальной событийности смещается в Финале симфонии от конфликтного противостояния человеческого сознания силам Судьбы к гармоничному сосуществованию топосов «вселенской простоты» человеческого братства и «надзвездного» божественного Универсума. Оттого чрезвычайно важная роль отводится разделам формы, где эмбрионы бетховенской эмблемы проходят становление в рамках специфических временных структур «медленной» музыки¹⁴. Сама *Freudenmelodie* реализует подмеченную Т. Адорно тенденцию позднего Бетховена к предельной концентрации в семантическом комплексе «объективного» начала — «одноголосие, унисон, завиток-формула как знак» существуют в поздних творениях «без всякого опосредования» субъективным током композиторской работы. По замечанию философа, «взаимное возгорание крайностей» (объективного и субъективного начал) позднего стиля подразумевает «не очищение музыкального языка от условной формулы, а разрушение видимости, будто условная формула подчинена субъективности, — предоставленная самой себе, исторгнутая динамикой наружу, формула как бы говорит от своего лица, сама за себя» (Адорно, с. 210).

Такова смысловая лапидарность бетховенской *Freudenmelodie* — простейшей фигуры движения вверх и вниз по гамме, уравновешенной квадратным синтаксисом. Особая концентрация «объективного» начала в теме связана с сочетанием в ней графического схематизма с особой жанровой протейстичностью. Уже внутри самого бетховенского опуса мелодия звучит в обличье гимна, марша и танца, охватывая, таким образом, основные первично-жанровые константы музыки и насыщаясь новым содержанием. Вероятно, именно это соединение в музыкальной теме формульности с многоаспектностью выразительного потенциала и становится причиной чрезвычайно широкой ее востребованности в пространстве культуры в качестве эмблемы, которую можно прочесть с разной степенью глубины в контексте самых разных художественных мифологем и стилистических модальностей.

¹⁴ Финал Симфонии имеет сложную форму, сочетающую элементы вариаций, рондо, сонаты и фуги.

ОТ ШИЛЛЕРОВСКОГО ТЕКСТА К БЕТХОВЕНСКОЙ ЭМБЛЕМАТИКЕ

Наиболее простым способом смыслового взаимодействия музыкального и кинематографического рядов становится обращение через инструментальное звучание темы Бетховена к содержанию вербального текста шиллеровской Оды. Так, в документальной картине А. Медведкина «Осторожно, маоизм!»¹⁵ (1976) оркестровый вариант бетховенской темы (эпизод *Allegro assai*) сопровождает кадры подписания Хельсинкских соглашений на саммите европейских стран 1 августа 1975 года. Индексальность музыкальной темы-гимна сводится к буквализму вербальной составляющей: «обнимитесь, миллионы!». Ее высекают визуальные метафоры, предшествующие звучанию — кадр планеты Земля из космоса сменяется изображением тонущего корабля («На корабле в час аварии уже все равно, добрый Вы или злой. И тонуть вам вместе, и выплывать рядом», — комментирует голос режиссера за кадром). Закадровый текст, сопутствующий сценам саммита, уточняет: «Ох, как нелегко было народам Европы дойти до Хельсинки, и как непросто — сесть за этот стол переговоров лидерам антагонистических идеологий, непримиримым противникам во внешней политике, коммунистам и капиталистам».

Другим расхожим вариантом кинематографической интерпретации музыки Девятой становится использование ее в качестве знака, отсылающего к романтическому концепту трагической участи художника. В фильме А. Ганса “*Un grand amour de Beethoven*” («Великая любовь Бетховена», 1936) тема Финала симфонии сопровождает последний план картины, запечатлевающий лицо умирающего композитора. Такая концовка следует за предсмертным панорамным видением — серией коротко монтируемых под музыку «Лунной» сонаты фрагментов прошедшей жизни (фортепианный опус играет важную роль в мелодраматической фабуле картины). В финальной обрамляющей заставке фильма “*Freude, schöner Götterfunken*” звучит помпезно у оркестра *tutti* (тот же эпизод *Allegro assai*) — здесь в центрированном виде присутствует героический ладово-интонационный комплекс с «золотым ходом» валторн и квартетными затактовыми ударами литавр и басовых инструментов. Лицо Бетховена — выхваченный из темноты направленным лучом света крупный план с суровыми, жесткими линиями черт и сжатыми губами, — выражает непреклонность, подчеркивая особую лапидарность музыкального изложения. Последний план фильма становится эмблемой волевого свершения перед лицом Судьбы и реализуется таким способом романтический миф о художнике-аутсайдере.

¹⁵ Оригинальный саундтрек картины написан Э. Денисовым.

В боевике Дж. Мактирнана “Die Hard” («Крепкий орешек», 1988) музыка бетховенской Девятой становится эмблемой амбициозных стратегий цивилизованного общества. Их олицетворяют царствующая в мире финансовой индустрии японская корпорация Накатоми, немецкая террористическая группировка и американское ФБР.

Тема Девятой участвует в музыкальном обыгрывании сюжета стратегической конкуренции между террористической группой и ФБР — в эпизоде взлома сейфа Накатоми. За основу экстрадиегетического музыкального сопровождения здесь взят все тот же бетховенский оркестровый эпизод, где тема завоевывает все новые уровни тесситуры от басового звучания у виолончелей и контрабасов до туттийного. Композитор Майкл Кэймен, играя с бетховенскими тембровыми переключками и повинувась ходу параллельного монтажа кадров с террористами и представителями правоохранительной службы, по-постмодернистски нанизывает бетховенские эпизоды Девятой — помпезный *Allegro assai* (оркестр tutti) и игрушечно-маршевый *Alla Marcia* (духовые, большой барабан, литавры, треугольник и тарелки), а также звуковые эффекты дисторшена, шумы и реплики персонажей. Можно отметить в данном случае колористические акценты в прочтении музыки: звучанию бетховенского оркестрового tutti сопутствуют свето-цветовые эффекты изображения — красно-бело-синяя иллюминация сейфовой комнаты, а также ненормативное расположение источников света внутри кадра. Метафора оркестрового «блеска» удваивается «сиянием» электронных денег, сводя смыслы бетховенской музыки к вполне прозаическому означаемому.

В фильме Питера Уира “Dead Poets Society” («Общество мертвых поэтов», 1989) о вымышленной академии города Велтона музыка Бетховена становится компонентом аудиовизуальной метафоры, которую можно счесть выражением идеи свободного творческого общения — ее воплощает в картине подпольное студенческое сообщество “Dead Poets Society”¹⁶.

Хотя педагогическая практика мистера Джона Китинга и включает в себя прослушивание классической музыки и различные экспериментальные формы работы с учениками, симфония Бетховена не вводится в непосредственный диегезис картины. Точно так же кадры игры в футбол, с которыми синхронизируется бетховенская тема, не имеют прямого отношения к интриге, хоть и включают знакомых персонажей. И то, и другое оказывается эмблематически выделенным из контекста. Музыка — тембрами и стилистикой, изображение — мизансценой и цветностью.

¹⁶ Оригинальный саундтрек М. Жарра.

Из бетховенского Финала избирается эпизод *Allegro assai*, где “Freude, schöner Götterfunken” звучит у оркестрового tutti, вокального ансамбля и хора. В этом варианте антифонное противопоставление камерного и туттийного звучания создает перспективу уровней, на которых работает идея единения. Тексту солистов о дружеских узах «Кто сберег в житейской вьюге / Дружбу друга своего, / Верен был своей подруге, — / Влейся в наше торжество! / Кто презрел в земной юдоли / Теплому душевных уз, / Тот в слезах, по доброй воле, / Пусть покинет наш союз!»¹⁷ противопоставляются хоровые реплики более обобщенного, сакрализующего характера: «Ты сближаешь без усилья / Всех разрозненных враждой, / Там, где ты раскинешь крылья, / Люди — братья меж собой».

В непосредственной аудиовизуальной синхронизации реализуется активный темпо-ритмический тонус музыки — ему соответствует активное перемещение кадра и игроков на площадке. Прозрачности и колористичности фактуры квази-барочных контрапунктов вокальных мелодических линий и мотивов медных и деревянных духовых отвечает натурный сеттинг, освещенный лучами солнца, где осенним краскам листвы вторят яркие желто-красные футболки игроков. Контраст разделов solo и tutti соответствует монтажному чередованию подвижных планов игроков с относительно статичными изображениями, запечатлевающими победную жестикуляцию учителя. В конце концов, звучание финального хорового рефрена изобразительно маркируется стихийным коллективным жестом студентов, чествующих преподавателя «на руках». Тема Бетховена становится символом волевого преодоления психологических преград, взамен получая кинесическую визуальную интерпретацию.

FREUDENMELODIE И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ

Более глубокие смысловые связи между музыкой и фильмом подразумевают выход за пределы ее ситуативного использования, усложнение взаимодействия звучания с повествовательной структурой кинотекста.

В фильме с шиллеровским названием “Till glädje” («К радости», 1950) И. Бергман использует разные варианты звучания бетховенской *Freudenmelodie*. Цикл непростых человеческих отношений супругов-скри-

¹⁷ Перевод И. Миримского.

пачей Марты и Стига, составляющий канву сюжета, осмысливается в контексте взаимодействия универсальных категорий индивидуального и всеобщего, — что и находит символическое выражение в музыке бетховенской Девятой. Являясь частью диегезиса, симфония становится главным комментатором развивающегося действия — с нее оно начинается и ею заканчивается.

Фильм начинается с синхронизации двух кульминаций — сюжетной и музыкальной. Первые кадры фиксируют звучание эпизода бетховенского *Alla Marcia* на оркестровой репетиции. Кульминационное проведение “*Freude, schöner Götterfunken*” у оркестра и хора монтируется с кадрами телефонного звонка, из которого Стиг узнает о смерти жены. Сила музыкальной экспрессии, связанная со сложным семантическим комплексом контрапунктирующего противодвижения голосов, образует здесь эмоциональный подтекст к подчеркнуто сдержанному тону событий изобразительного ряда — поведению героев, статичным планам города.

Дальнейшее развитие фабулы представляет собой флешбэк — конспективную историю взаимоотношений Марты и Стига. Музыка же, звучащая в последних кадрах картины, замыкает диегезис на моменте начальной репетиции. И теперь режиссер транспонирует принцип конспективного изложения в звуковой ряд, создавая конспект бетховенского Финала и соотнося его с цепью событий жизни героев. Из партитуры избираются первый (начинающийся с инструментальных *solo*) и последний (хоровой) варианты звучания *Freudenmelodie*. В изобразительном ряду роль перебивки между сценами оркестровой репетиции отводится метафорическому кадру с обрушивающейся морской волной, которая, вероятно, выполняет роль метафоры экзистенциального «порыва». Музыка «провоцирует» панораму видений играющего в оркестре Стига. В комбинированных кадрах на фоне партитуры наплывами проходят сцены из жизни с умершей Мартой. Спрессованность временного тока объединяет оба текста — кинематографический и музыкальный. Музыкальная кульминация синхронизируется с финальным взлетом камеры, передающим героический подъем духа. В звучании бетховенского эпизода акцентируется аспект квази-романтической экспрессии.

В биографической драме Б. Роуза “*Immortal Beloved*” («Бессмертная возлюбленная», 1994) своеобразный звуковой конспект Финала Девятой оказывается включенным в сложную субъект-объектную конструкцию: вложенные друг в друга воспоминания — Иоганны и Людвиг. Иоганна рассказывает о премьере Девятой, во время которой у вышедшего на сцену глухого Бетховена всплывают в сознании эпизоды детства. При этом мета-

диегетическая (принадлежащая сознанию героев) музыка симфонии эпизодически становится диегетической, внутрикадровой.

Оркестровое *Allegro assai* (видение Иоганны) сопровождает кадры театральные экстерьера и интерьера. Кульминационное звучание темы у *tutti* синхронизируется с общим планом сцены с сидящим на ней оркестром, где на заднике мы наблюдаем античный пейзаж с величественным храмом под звездным небом (стилизованный афинский пейзаж с Парфеноном) — музыкальная тема получает античную коннотацию.

Оказавшись на сцене (наезд с точки зрения оркестра), Бетховен слышит лишь удары собственного сердца, из которых рождается пульсация большого барабана и фаготов — начало эпизода *Alla Marcia*. Бетховенское фугато визуально комментирует детские сцены из жизни композитора. Реализуются мотивы шиллеровского текста: «Как светила по орбите, / Как герой на смертный бой, / Братья, в путь идите свой, / Смело, с радостью идите!» — мальчик смотрит из чердачного окна на звезды, убегает от деспотичного отца через темный лес, погружается в воды ночного озера.

Бетховенский хоровой эпизод о «светлом храме Радости» на мелодию “*Freude, schöner Götterfunken*” совмещает гимническую основу темы с трехдольной танцевальностью и равномерно «бегущим» контрапунктом струнных, что создает эффект пульсирующего вращения небесных сфер. В фильме данному разделу музыкальной формы соответствует почти минутный план «полета» и исчезновения фигурки Бетховена-подростка в космическом пространстве — таковым предстает отражение звездного неба в водах темного озера: возникая на общем плане, персонаж равномерно удаляется (отъезд) до тех пор, пока не исчезает полностью, сливаясь со звездной туманностью (рис. 1). Возникает аудиовизуальная метафора, в которой визуально отражается музыкальное течение времени — неизменность пульсирующих уровней музыкальной ткани подчеркивается непрерывным движением удаляющегося кадра.



Рис. 1. В ночном озере. Кадр из фильма «Бессмертная возлюбленная», реж. Б. Роуз, 1994.
1 час 41 мин. 38 сек. Скриншот автора

Fig. 1. Immortal Beloved [film, 01:41:38]. 1994. Directed by B. Rose¹⁸

В ДИАЛОГЕ С «ВЫСОКИМ» КАНОНОМ — ОТ ГЛУБИННОЙ КОММУНИКАЦИИ ДО КАТАСТРОФИЧЕСКОЙ БАНАЛИЗАЦИИ

В фильме Т. Абуладзе “*მამბაბოჯბა*” («Покаяние», 1984) хоровая кульминация из эпизода Alla Marcia бетховенской Девятой становится звуковой составляющей сна Нино о суде и пытках, которым подвергается ее муж, художник Сандро. Сон спровоцирован пением Елены, к которой Нино приходит за советом после ареста мужа. «Не забывай, что мы великому делу служим, — говорит Елена, — нас с гордостью будут вспоминать будущие поколения, и поскольку у нас масштабы грандиозные, естественно, и ошибки будут большие. Может случиться даже, миллионы станут жертвами, но я уже слышу, слышу, дорогая, нашу любимую бетховенскую “Оду к радости”, которая неминуемо и скоро зазвучит по всей Земле», — и заканчивает свою хвалебную речь пением бетховенского рефрена о «светлом храме Радости».

В сновидении Нино суд и пытки совершаются в церкви Богородицы — раннехристианском памятнике архитектуры, который собираются сносить

¹⁸ Источник изображения см. / See the image source: <https://www.youtube.com/watch?v=Ksuhf9ujbA0> (25.09.2023).

власти, а Сандро пытается отстоять. Пение Елены замещается воспроизведением оригинала.

Как уже отмечалось, экстагический хоровой эпизод из бетховенского *Alla Marcia* совмещает в себе противоположно направленные мелодические интенции — восходящую гимническую основу темы и нисходящий контрапункт струнных, что создает *gesamtaffekt*¹⁹ *вознесения-нисхождения*. Симметричное же строение темы удваивает эффект контрапунктической зеркальности. Такие особенности бетховенской музыкальной ткани находят сюжетный и выразительный аналоги в визуальных решениях — на водной поверхности мы видим перевернутые изображения статуи богини правосудия Фемиды и позже — висящего под сводами храма Сандро (Рис. 2). Медленные вертикальные панорамы, переходящие от отражений к реальным фигурам, создают визуальные эквиваленты бетховенской партитуры, воспроизводя уникальный семантический объем музыки.

Та же самая хоровая кульминация *Alla marcia* на текст “Freude, schöner Götterfunken” звучит в финальном плане «Сталкера» (1979) А. Тарковского, где Дочь главного героя читает стихотворение Тютчева.



Рис. 2. Сон Нино. Кадр из фильма «Покаяние», реж. Т. Абуладзе, 1984.
1 час 33 мин. 40 сек. Скриншот автора

*Fig. 2. Repentance [film, 01:33:40]. 1984. Directed by T. Abuladze*²⁰

¹⁹ Gesamtaffekt — с нем. «совокупный аффект».

²⁰ Источник изображения см. / See the image source: <https://www.youtube.com/watch?v=bllb5wUzjdc> (25.09.2023).

Объединение музыки с шумовой фактурой стука колес поезда здесь определяет «избирательное» чтение музыкального фрагмента — шумовая составляющая становится участницей сложноорганизованного экзистенциального «озарения». Плавающее сопряжение пульсирующей основы бетховенского рефрена и полифонического ритма стука колес (изобразительно реализованного в потрясывании всего внутрикадрового пространства) выявляет необычный, стохастический²¹ аспект в слышании бетховенского фрагмента. Совпадения музыкальной и механической (звучащей и визуальной) пульсаций создают ритмически усиленные доли, вычленяющие в поэтическом тексте словесные точки “Himmlische, dein Heiligtum” («Небесная, твоё святилище») и “alle Menschen warden Brüder” («все люди станут братьями»). При этом шиллеровско-бетховенский мистический акт единения человечества находит своеобразный визуальный аналог в кадре Тарковского в «аномальном» событии телекинеза — музыкальная идея получает фабульный метафорический комментарий в духе парапсихологии²².

В «Ностальгии» (1983) А. Тарковского тот же самый эпизод Девятой участвует в формировании апокалиптического культурного месседжа фильма. Бетховенская тема звучит в сцене самосожжения Доменико и вновь осмысливается в общем контексте звуковой среды. «Въезды» срывающейся магнитофонной пленки, воспроизводящей финал симфонии, вторят навязчивому тембру электропилы, символизирующей душевную боль и раскаяние Доменико (двойника главного героя, который является alter ego автора). Сама же музыка, законсервированная и герметично упакованная, остается непричастной окружающему миру. Именно эта непричастность и становится смыслом использования в кинокартине бетховенского рефрена, своим звучанием подчеркивающего факт дискредитации в современном мире шиллеровской идеи единения. «Миллионы» на площади продолжают безучастно смотреть на обгорающий труп Доменико. Ностальгия географическая уступает место ностальгии по утерянной архаической духовности «начала мира».

Однако на этом интерпретация бетховенского топоса не заканчивается. Музыкальный эпизод получает в фильме синхронный комментарий. Визуальная структура развивается в соответствии с функциональным

²¹ Возникает непреднамеренный диалог со стохастическим принципом композиции, введенным в музыкальный обиход Я. Ксенакисом (1922–2001). Творческий метод в стохастике составляет воплощение в звуке сложноорганизованных вероятностных процессов.

²² Об эффекте *остранения*, возникающем в «Сталкере» А. Тарковского в связи с применением режиссером особой стратегии цитирования классической музыки, см. (Кононенко, 2020). Об изобретенном авторами фильма уникальном способе модуляции звукового ряда в «ирреальное» см. (Shpinitskaya, 2021).

предназначением разделов музыкальной формы. В музыкальном и визуально-сюжетном рядах картины совпадает момент функциональной смены подготовительного (предыктового) этапа событий — собственно действием (иктом). Предыкт организуется в фильме двумя способами: сюжетно-предметным и визуально-композиционным. Эффект ожидания создается с помощью визуального знака несрабатывающей зажигалки (отыгрывается дважды — в жестах Доменико и его слабоумного «двойника»). Съемка с крана, совершающего медленный наезд (как бы «с точки зрения» всматривающегося Доменико) соответствует особенностям бетховенской партитуры (педаль *fis* у валторн — высшая высотная точка в этом фрагменте). На дальнем плане, следуя изгибу дороги, проезжают автомобили — трансформированные в визуальную сферу повторяющиеся терцовые «зовы» гобоев и фаготов. Сливаясь с музыкальным сопровождением, мизансцена становится «слепком» предсмертного эмоционального переживания Доменико.

Начало же рефрена “*Freude, schöner Götterfunken*” (икт) — скандируемая хором и духовыми восходящая терция — сопровождается падением героя со своего «пьедестала». Хорошо ощущаемое несоответствие направлений движения внутри музыкального и визуального рядов отвечает амбивалентной композиторской трактовке шиллеровского текста — как уже отмечалось, в данном кульминационном варианте звучания музыкальной темы имеет место сложный аффект *вознесения-нисхождения*, связанный с противодвижением ликующих хоровых голосов и бега струнных. Таким образом, изображение снова переходит в сферу семиотического, знакового комментирования музыки.

Примечательна и фигура дегенеративного «двойника» Доменико, «фиглярствующего» на площади в старательных попытках телесного предвосхищения действий героя (рис. 3). Жест руки, приводящий в работу механизм зажигалки, и предсмертная агония горящего сначала предстают как этапы эпилептического припадка, и только потом — как реальный акт ритуального самосожжения. Это метафорическое расслоение события на внутреннюю и внешнюю формы, — риторически выраженную (вербализуемую и подкрепляемую поступками) идею и ее соматический отпечаток за гранью здравого смысла, — усиливают метафизическими коннотациями смысловой объем события.



Рис. 3. «Двойник» Доменико. Кадр из фильма «Ностальгия», реж. А. Тарковский, 1983.
1 час 52 мин. 37 сек. Скриншот автора

Fig. 3. Nostalghia [film, 01:52:37]. 1983. Directed by A. Tarkovsky²³

Как нам представляется, данный Тарковским метафорический комментарий к музыке бетховенской *Freudenmelodie* становится отправным пунктом в работе с музыкальным материалом другого российского режиссера — К. Муратовой.

Снятый десятью годами позже «Ностальгии» фильм «Увлеченья» (1994) начинается со сцены в больничном саду на берегу моря, травестийно отсылающей к рассмотренному фрагменту из «Ностальгии». Используя тот же самый кусок бетховенской партитуры на стыке эпизода и рефрена, режиссер воспроизводит и монтажное деление сцены на предытковую и иктовую фазы. Медитативному движению кадра (в данном случае — проезд вдоль прибрежной полосы) противопоставляется активное внутрикадровое действие персонажей — «танец» двух дегенератов, представляющий объектом наблюдения Виолетты (пациентки, одной из главных героинь фильма). Иктовая фаза на этот раз нарочито обделается пафосной риторикой действия и слова, вместо этого обращаясь к дегенеративному миру телесной коммуникации вне здравого смысла. Мы видим самоценную в своей исступленной нелепости игру двух пациентов, бесконечно воспроизводящих сюжет «единения» в неудачах попыток катания друг на друге (рис. 4). Избранная монтажная форма — многократная склейка коротких планов, запечатлевающих варианты падения героев в пляжный

²³ Источник изображения см. / See the image source: <https://www.youtube.com/watch?v=NEJsY-GGq90&t=5285s> (25.09.2023).

песок, — выводит на первый план собственно интеллектуальный посыл конструкции — идею тщетности коллективных общественных начинаний, одновременно рефлексирруя о принципах кинематографического творения иллюзии на основе визуального подобию вариантов.



Рис. 4. «Танец» дегенератов. Кадр из фильма «Увлеченья», реж. К. Муратова, 1994.
1 мин. 50 сек. Скриншот автора

Fig. 4. Passions [film, 01:50]. 1994. Directed by K. Muratova²⁴

Данная пляжная сцена осмысливается постфактум как объект наблюдения одной из главных героинь фильма, пациентки и циркачки Виолеты, чей долгий крупный план, синхронизированный с последними тактами бетховенской темы, — в цирковом гриме, с венком из искусственных цветов на голове и мимическими трансформациями на грани дегенеративного ошеломления, — можно интерпретировать как дополнительное средство остранения музыкальных смыслов через «катастрофическую» банализацию изобразительного ряда. В более же «прямом» виде девальвирующий комментарий музыкальной темы Бетховена присутствует в другой сцене в больничном саду, где поврежденные непогодой скульптурные изображения лиц детей в результате монтажных сопоставлений уподобляются эрозированным лицам пациентов заведения.

²⁴ Источник изображения см. / See the image source: <https://www.youtube.com/watch?v=b0v06RMruIY&t=134s> (25.09.2023).

Освобождая таким способом музыкальную «реальность» от «приросших» к ней идеологических коннотаций, режиссер рассуждает в фильме о феномене «кажимости» любых значений внутри художественной реальности²⁵.

МАКРОКОСМ МЕДЛЕННОЙ МУЗЫКИ — ПРОСТРАНСТВО И ДВИЖЕНИЕ

Не менее значима работа разных авторов с топосами «медленной» музыки бетховенской Девятой, олицетворяющей гармонический классический макрокосм.

В уже рассматривавшемся эпизоде о венской премьере Девятой из фильма Б. Роуза «Бессмертная возлюбленная» звучит медленный эпизод из Финала симфонии на текст “Ihr stürzt nieder, Millionen?” («Вы простерлись ниц, миллионы?») — второй ключевой топос Девятой, связанный с образом «надзвездного» Универсума²⁶. Здесь с помощью аудиовизуального контрапункта отыгрывается двусмысленная коммуникативная ситуация, в которой оказывается глухой Бетховен (или — Автор и Творец), стоя на сцене во время звучания собственного сочинения. В шиллеровском тексте слышим: «Ниц простерлись вы в смиренность? / Мир! Ты видишь Божество? / Выше звезд ищи Его, / В небесах Его селенья». По завершении финальных аккордов Бетховен продолжает в тишине напевать музыку, отвернувшись от слушателей (крупный план с точки зрения оркестра). На словах «Мир! Ты видишь Божество?» композитор поворачивается, за чем следуют общие и крупные планы восторженно приветствующих сочинение зрителей. Бетховенское скорбное вопрошание *Adagio ma non troppo, ma divotto* («Медленно, но не слишком, и набожно») несколько прямолинейно используется для выражения идеи уподобления композитора — как автора эпохи Нового времени, — титаническому образу Творца. Здесь слои звуковой дорожки продолжают быть функционально разделенными на внутрикадровый ди-

²⁵ В интервью с А. Плаховым К. Муратова замечает, что «разлюбила Большое кино. Кино, где есть глобальные конструкции, которые как-то развиваются, разрешаются и в финале приводят к просветлению (или наоборот) (...) Никакие нравственные суждения и глобальные выводы, на мой взгляд, вообще неправомерны в искусстве» (Кира Муратова, 1996, с. 30).

²⁶ Финал симфонии завершает двойная fuga на темы “Freude, schöner Götterfunken” и “Ihr stürzt nieder, Millionen?”.

егетический фон (аплодисменты) и закадровую музыку (бетховенское Adagio), вносящую ситуативный комментарий от автора фильма.

В «Ностальгии» Тарковского в эпизоде в доме Доменико хозяин жилища ставит пластинку с тем же медленным эпизодом из Финала симфонии. Здесь кинематографическое чтение музыки, напротив, приобретает особую коммуникативную глубину. Мистика бетховенского взывания к Божеству предвосхищается немой (музыка еще отсутствует) визуальным фрагментом. Кадр, идентифицирующийся с видением входящего в дом Доменико Горчакова, организован пролетом камеры (на кране) над фантастическим пейзажем, напоминающим макрокосмы Леонардо да Винчи (Рис. 5). Объединение в нем микро- и макромиров (миниатюрных рукотворных «рек» и «холмов» — и нерукотворных гор за окном) становится выражением особого мистического масштаба видения. Такой тип пространственной размерности коррелирует с бетховенским музыкальным «трансом»

Сам момент звучания заключается Тарковским внутрь непрерывно развивающегося плана. Камера исследует обстановку жилища Доменико с точки зрения вошедшего Горчакова. Плавное медленное панорамирование по стенам вторит поступенному восходящему движению мелодии, а возникновение в кадре новых объектов — постепенному тембровому обогащению фактуры бетховенского Adagio. Возникает аналогия на уровне организации звуковой и визуальной тканей фильма.

Интерьер дома и выстроенная режиссером мизансцена дают богатый материал для семиотической интерпретации связей музыки со словесно-текстовой основой. Так, ступенчатое ниспадание мелодии (хор, деревянные духовые и альт) на септиму (“stürzt nieder”, «простерлись ниц») сопровождается визуальным знаком: в кадре мы видим прислоненную к стене лестницу, вызывающую противоречивые ассоциации — это и лестница Иакова (путь к Богу), и лестница как инструмент Страстей Господних (фигурирует как в Воздвижении Креста, так и в Снятии с него). Декламационный призыв хора “Ahnst du den Schöpfer, Welt?” («Видишь ты Творца, мир?») сопровождается остановкой движения кадра на фигуре Горчакова, смотрящего в зеркало.



Рис. 5. В доме Доменико. Кадр из фильма «Ностальгия», реж. А. Тарковский, 1983. 47 мин. 7 сек. Скриншот автора

Fig. 5. Nostalghia [film, 47:07]. 1983. Directed by A. Tarkovsky²⁷

Озвучивание же шиллеровской строки “Über Sternen muß Er wohnen” («Над звездами должен Он жить») представляет собой композиторскую попытку услышать космическую музыку сфер своего времени. Для художника эпохи классицизма она, как и в эпоху барокко, представляет собой сложно организованную систему пульсации. «Сферическое» музыкальное время организуется полифоническим расслоением оркестровой фактуры на несколько тембровых линий, пульсирующих на неизменных высотах с различными временными интервалами (мы слышим шестнадцатые доли у струнных и литавр, четвертные триоли у деревянных духовых и усиленный медью канон хоровых партий, изложенный половинными и целыми нотами).

Кроме того, музыкальный космический хронос классицизма моделируется и с помощью гармонического развития. В этом смысле в бетховенском опусе (в контексте типичных для мажоро-минорной системы функциональных гармонических отношений) можно зафиксировать случай чрезвычайный — гармония двойной доминанты в виде нонаккорда удерживается в течение *восьми тактов*. Происходит фактически полное стирание тяготений неустойчивых звуков в устойчивые, функциональность замещается самоценным пребыванием внутри новой системы — созвучия /a – cis – e – g – b/. Создается эффект перехода из времени, организованно-

²⁷ Источник изображения см. / See the image source: <https://www.youtube.com/watch?v=NEJsY-GGq90&t=5285s> (25.09.2023).

го логикой человеческой драмы, в некий иной, объективный космический хронос (в этот момент происходит и замена драматизирующего ff мистическим pp sempre).

Тарковский визуально маркирует включение космического хроноса «уходом в себя» стоящего перед зеркалом героя. Горчаков кидает взгляд в сторону — камера начинает панорамировать по направлению взгляда. Соответствующая часть кадра насыщается всевозможной «мертвой натурой» (*nature morte*) в жанре барочного *vanitas*: атрибутами культуры, науки, природы и человеческой жизни (мы видим книгу, колбу, сухие цветы, фото в рамке, часы, осыпающуюся штукатурку стен) — все указывает именно на временной аспект чтения музыки.

Однако такой знаковый уровень диалога между музыкальным и визуальным рядами здесь не единственный. Перемещение рамок кадра минует обычную логику трехмерного континуума. «Расслоение» музыкального времени синхронизируется с метафорическим переходом Горчакова в мистически трансформированное пространство. Камера меняет тип движения с панорамирования на еще более замедленный проезд, в котором медленная медитация плана запечатлевает троекратное появление фигуры Горчакова (одно — в зеркале и два — реальных). Таким способом создается целостная пространственно-временная конструкция, воплощающая некую сверхреальность. Визуальная трансляция здесь выражает не эстетический, а мистический аспект музыкального содержания, вызывающий в сознании слушателя трансформацию пространственных ощущений. Напомним, что предваряющий сцену кадр с рукотворным пейзажем, увиденным словно из космоса, в своем развитии предвосхищает аудиовизуальную драматургию *Adagio*: подробное изучение камерой искусственного географического рельефа завершалось буквальным переходом в «горный мир».

Макрокосму «медленной» музыки позднего Бетховена принадлежит и III часть Девятой симфонии, реализующая созерцательную фазу сонатно-симфонического цикла. Музыка *Adagio molto e cantabile* объединяет поздние бетховенские топосы, тяготеющие к античному образу Элизимуа — царства «возвышенного покоя». Данный семантический комплекс, представляя сферу статического умосозерцания, становится смысловой альтернативой динамическому завершению цикла симфонии — ее Финалу, где образ обители блаженных душ возникает в контексте экстатического переживания, вербально запечатленного в тексте «Оды к радости» Ф. Шиллера («Радость, прекрасная божья искра, / Дочь Элизимуа!»). Таким образом, музыка III части по сути заранее фиксирует смысловой итог симфонии и становится предвестием будущих «медленных» финалов сонатно-симфонических циклов XX века (например, позднеромантических симфоний Малера).

В фильме Р. В. Фасбиндера “Die Ehe der Maria Braun” («Замужество Марии Браун», 1979) под звучание «медленной» музыки III части бетховенской Девятой совершается завязка действия. Особую важность приобретает архитектура бетховенского лирического высказывания. Медленная часть симфонии написана в двойной трехчастной форме, в основе которой — противопоставление, развитие и сближение двух тем — просветленного *Adagio molto e cantabile* и чувственно наполненного *Andante moderato*.

Фильм, повествующий о жизни женщины в Западной Германии в конце второй Мировой войны, начинается с флешбэка — сцены в ЗАГСе, снятой через оконный проем — Мария и Герман Браун вступают в брак во время бомбардировки. Уличные грохот, сумятица и разрушения сменяются тишиной комнаты, где музыку Бетховена слушает по радио мать Марии. Пространства хронологически разделены высветлением — флешбэк пролога сменяется настоящим временем истории, что соответствует и смене разделов бетховенской формы — переходу от созерцательного *Adagio* к более оживленному *Andante moderato*. Одновременно музыка, являвшаяся частью внутреннего мира персонажа, превращается в элемент фабулы.

Запечатленный в прологе символический конспект событий картины повествует о развязке истории — в момент, когда Герман, распластавшийся на тротуаре, ставит печать на собственное свидетельство о браке, раздаётся взрыв (короткая монтажная перебивка демонстрирует взрывную волну), после чего изображение улицы застывает в стоп-кадре с парящим в воздухе листком из ЗАГСа, предрекая таким способом трагическую участь героев — взрыв газовой горелки в момент долгожданной (ожидаемой на протяжении всего фильма) встречи.

Звучащая в прологе бетховенская тема *Adagio*, генетически восходящая к церковному хоралу, сначала соотносится лишь с сюжетным мотивом памятного дня бракосочетания. Динамические же параметры сцены — параллельный монтаж, внутрикадровые события и напряженный диететический звуковой ряд — плач ребенка, автоматные выстрелы, взрывы бомб, гул пожара, треск лопающегося стекла, звуки сирены и колокола, — контрастируют выразительному комплексу *Adagio* с его мягким звучанием струнных и деревянных духовых и «просветляющей» медитативной сменой гармоний. Вместе с тем часть визуальных событий организуется изоморфно музыкальному ряду — медленно повисающим тонам и секундовым вздохам мелодии вторит движение воздушных потоков — клубящейся пыли и парящих листков бумаги. Следующая далее остановка динамического хода времени в стоп-кадре синхронизирует визуальный и аудиальный хроносы. Когда на протяжении застывшего кадра статический эффект удваивается за кадро-

выми звуками торможения поезда, в художественное пространство фильма входит музыка второй темы III части Девятой — *Andante moderato*.

Выразительный комплекс *Andante* принадлежит сложным «предромантическим» топосам бетховенского позднего стиля. Чувственная экспрессия музыкальной темы обусловлена синтезом яркой жанрово-пластической формулы (вальс) с протяженной динамической линией развертывания «сокровенных» интонаций (вздохов). Вместе с тем сама мелодия *Andante* является тематическим и тональным предвестием гимнической *Freudenmelodie* из Финала симфонии. В медленно прорастающей теме будущая ликующая интонация бетховенского рефрена звучит в орнаментальном кружении затейливого танца-медитации как предощущение.

Музыка *Andante* получает диегетическое оправдание, когда после пролога мы попадаем в комнату Марии. Радиотрансляция Девятой симфонии прерывается объявлением о без вести пропавших, после чего Мария оказывается на вокзале в поисках известий о муже. Таким образом, звучание формирует символический план действия, комментируя события через обращение к семантике возвышенного медленных бетховенских топосов. В музыке же «медленной» темы диегетически акцентируется «предощущение» *Freudenmelodie*, а также статика как ключевой аспект выразительности.

В фильме К. Муратовой «Увлеченья» музыка III части Девятой используется в процессе художественного формулирования авторской философской позиции, связанной с размышлениями о красоте в контексте проблемы идентичности.

По сюжету девушки Виолетта (циркачка) и Лилия (медсестра) оказываются на скачках в роли зрителей и одновременно не забывают активно «репрезентировать» себя самих. Эпизоды на ипподроме строятся вокруг сопоставления двух типов красоты — человеческой и животной. Красота человеческая понимается как один из искусственных «смыслов», порожденных культурой и цивилизацией. По замечанию М. Ямпольского, анализирующего философско-эстетический месседж фильма, «Виолетта и Лилия сами понимают свою красоту как инструмент присвоения: мужчин, успеха, признания, карьеры и т.д. Человеческая красота служит чему-то». Лошадь же живет вне этого навязываемого людьми измерения, «в мире тотальной реальности и тотального тождества с самой собой» (Ямпольский, 2008, с. 183). Такое видение самосознания животного постулируется в фильме. Описываются тщетные попытки человека «присвоить» себе животное — через разные формы апроприации, в том числе через визуальную репрезентацию (фото).

Если человеческое самосознание доминирует, смысл скачек существует исключительно в контексте выигрыша и устремленности к нему. И даже если итог соревнования не считается эмпирически в ходе развертывания самой реальности, он может (и должен) быть обнаружен с помощью одной из форм репрезентации — фотофиниша, способного зафиксировать то, что недоступно невооруженному взгляду. «Фильм в таком контексте оказывается машиной, скрывающей, разрушающей смысл, заключенный в фотографии» (Ямпольский, 2008, с. 183). Речь идет о предполагаемой способности фильма демонстрировать материю жизни в чистом виде, вне ее смыслового означивания²⁸. Такой подход к кино традиционно отождествляет кинокамеру с некой внеличной субстанцией — механическим киноглазом, или, напротив, «природным» зрением животного, — которые человеческий взгляд пытается имитировать. Но ведь сама идея разрушения смысла умозрительна и является своеобразным способом человеческой рефлексии над понятием смысла. Представитель европейской традиции нового времени обречен на рефлексию и перманентное смысло-созидание, — тем более, связанный с кинематографической профессией, суть которой — разнообразные манипуляции с реальностью в целях придания ей смысла. Наш вопрос заключается в том, к чему приводит эта рефлексия в рамках художественного пространства К. Муратовой?

Несомненно, что ведущую роль в новом осмыслении материала предкамерной реальности режиссер отводит используемой «медленной» музыке бетховенской Девятой. Причем статику бетховенского умосозерцания (образ Элизима) Муратова парадоксальным образом сопоставляет и отождествляет со сверхскоростью движения — основным аффектом скачек. Однако, цитируя бетховенский опус, режиссер все же минует *Adagio molto e cantabile* — надвременное звуко-созерцание в чистом виде, — и избирает для своей художественной работы *Andante moderato* с его чувственной пластикой, а также синтезирующие производные первой, созерцательной темы.

Впервые музыка звучит в эпизоде скачек. Здесь авторы фильма создают трехчастную конструкцию. Первый раздел формы, озвучиваемый вальсовым *Andante moderato*, монтажно предъявляет разные аспекты че-

²⁸ Делез и Гваттари говорят о «превращении [человека — Н.К.] в животное» (*devenir animal*) как способе уйти из области «смысла» — равнозначно выходу в «мир чистых интенсивностей, где все формы, все значения, означающие и означаемые, распадаются в пользу неоформленной материи, детерриториализованного потока, не значащих знаков» (Deleuz G., Guattari F. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris, Ed. De Minuit, 1975. p. 24. Цит. по (Ямпольский, 2008, с. 183)).

ловеческого самолюбования — девушек, жеманничающих в вычурных нарядах — балетной пачке (Виолетта) и вечернем платье (Лилия), наездников — красующихся на своих скакунах.

Симптоматично, что бетховенское возвращение темы созерцательного хора Adagio заменяется пятиминутным выключением музыки, во время которого мы наблюдаем «тотальную» реальность жизни животных — длинную серию вариативно повторяющихся планов, где главными персонажами являются ведомые по кругу лошади. Объекты съемки здесь подчеркнута фрагментарны, крупные планы и следящие панорамы по деталям почти уравнивают в значимости головы, ноздри, холки, крупы и хвосты, демонстрируя некое внеперсональное видение животных. Звуковой ряд формируется из лошадиного ржания, храпа, обобщенного гула человеческих голосов. Этот «чистый» звуко-зрительный континуум, вероятно, отсылает к бетховенскому Элизиуму — хоральной теме Adagio (напомним о «немом» кадре с рукотворным пейзажем, переходящим в «горный мир», в «Ностальгии» Тарковского).

Третий кульминационный раздел формы кинематографического эпизода — собственно скачки, — представляет собой синтез, объединение двух идентичностей и двух типов красоты. Здесь звучит последний раздел оригинальной формы Бетховена, представляющий собой вариант хоральной темы, трансформированной стихией орнаментальной танцевальности в некий образ, пребывающий в покое и, вместе с тем, бесконечно обновляющийся. Бетховенский выразительный комплекс визуально реализуется в сцене скачек. Кадр с семью секундомерами, предшествующий старту, семиотически задает полифонию линейного отсчета времени, что соотносится с дважды триольным разбиением метра в музыке. Пыльный вихрь под копытами лошадей синхронизируется с витиевато взлетающей хроматической линией скрипок. Созерцательная музыкальная тема Элизиума, преобразенная орнаментальным умножением временных уровней, предстает как «бесконечно длящаяся» формула — соединение хора (деревянные духовые), мелодического орнамента (линия скрипок) и отсчитывающего *pizzicato* басов. Этот звуковой комплекс воспроизводится в столь же константно формируемой визуальной структуре — продолжительном кадре фронтальной фиксации группы скачущих наездников (Рис. 6). План заканчивается переходом от фигуративного изобразительного ряда к абстрактному (от различимости отдельных фигур всадников — к белому клубящемуся воздушному пространству и зеленой траве вне фокуса) — подобно мимикрии, растворению «церковной» темы духовых в пластически-чувственном орнаменте струнных. Таким способом визуальный аналог

прочитывает и «присваивает» временные и выразительные свойства музыки — неразделимые компоненты ее содержания. Человеческое здесь, как несложно домыслить, растворяется в безличном.



Рис. 6. Скачки. Кадр из фильма «Увлеченья», реж. К. Муратова, 1994.
39 мин. 18 сек. Скриншот автора

Fig. 6. Passions [film, 39:18]. 1994. Directed by K. Muratova²⁹

Повторное звучание бетховенской «медленной» музыки из Девятой объединяется с картинами конно-спортивной повседневности. Ему сопутствует закадровая рефлексия персонажей. Два монолога — Лилии и конного тренера Амирова, — вторят коммуникативным знакам бетховенской партитуры — скрипичному и валторновому монологам.

Монолог Лилии синхронизируется с вариацией созерцательного *Adagio*. Хоральная формула в данном случае камуфлируется орнаментальной мелодической линией скрипок, превращающей тему в концентрированное нанизывание квази-романтических лексем — секвенцируемых секундных вздохов, задержаний, опевающих интонаций, восходящих секстовых ходов. Речь Лилии о красоте в свою очередь представляет собой концентрат высокопарной манерности жестов, вздохов и словесных оборотов. То же несоответствие претенциозного лоска (пиджак, «модная» стрижка) и нелепо аффектированной манеры высказывания отличает тренера Амирова. Мотив утрированно банальной репрезентативности тут же

²⁹ Источник изображения см. / See the image source: <https://www.youtube.com/watch?v=b0v06RMruIY&t=134s> (25.09.2023).

обыгрывается фигурой щелкающего затвором фотографа, непрерывно снимающего пейзажные «виды» окружающих просторов и гор. С помощью таких визуальных комментариев актуализируется «внешний» уровень выразительности музыки — мелодический орнамент.

Обрамляют музыкальный эпизод сцены вольных прогулок на лошадях, озвученные контрастными бетховенскими темами. В первом случае мы видим на общем плане лошадей, вольно гарцующих разнообразными аллюрами «под» вальсовое *Andante moderato*. Завершает же музыкальный эпизод полутораминутный монтажный кусок, запечатлевающий (крупно) «танец» лошадиных ног, переступающих в триольном ритме бетховенского *Adagio molto e cantabile*. Хоральная тема в данной вариации, как уже упоминалось, трансформируется стихией танцевальности в бесконечно обновляющийся интонационный поток. Визуальная имитация временной непрерывности музыки достигается режиссером незаметностью трех монтажных склеек. Внезапная же ритмическая синхронизация звучания и изображения создает неожиданное смысловое единство природного и культурного универсумов, — что, вероятно, и становится воплощением идеи античного Элизима.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы обозначили основные векторы работы кинорежиссеров со знаменитым бетховенским музыкальным топосом — в диапазоне от довольно прямолинейных ситуативно-знаковых (эмблематических) интерпретаций в рамках массового кинематографа до «катастрофической небанальности»³⁰ и глубокой коммуникации в контексте авторских высказываний, подразумевающих взаимодействие всего спектра смыслов музыкальной темы с визуальным рядом, «присвоение» сознанием автора-режиссера временных и выразительных структур музыки.

В последнем случае один из полюсов образовало комментирование визуальными средствами музыкальных аффектов, выразительных приемов и эмблематических конструкций. В подобном ключе действуют графиче-

³⁰ Э. Абдуллаева, характеризую художественный мир К. Муратовой, говорит о его «катастрофической, даже преступной — на обыденный и цивилизованный взгляд — небанальности» (Абдуллаева, 2008. с. 9).

ские элементы кадра в картине «Великая любовь Бетховена» А. Ганса, эффект контрапунктической зеркальности смыслов в «Покаянии» Т. Абуладзе и «Ностальгии» А. Тарковского, повисающие в воздушном пространстве «интонационные» фактуры в «Замужестве Марии Браун» Р. В. Фасбиндера, взаимодействие фигуративного и абстрактного, речевые и изобразительные клише в «Увлеченьях» К. Муратовой. Другой полюс представило кинематографическое «вживание» в музыкальную ткань, ее строение и драматургические структуры — упомянем здесь работу с классицистскими функциями музыкальной формы в «Ностальгии» А. Тарковского и «Увлеченьях» К. Муратовой.

Особую ситуацию представляет работа авторов с категорией музыкального времени. Именно она становится индикатором наиболее полного освоения фильмом многомерного смыслового объема бетховенской музыки и особого «вчувствования» в «высокий» канон классического искусства. По словам Т. Адорно, идея высокой музыки состоит в том, чтобы «создать посредством своей структуры образ внутренней полноты, содержательности времени» (Адорно, 1998, с. 49). Временные структуры фильма отвечают бетховенской музыке экзистенциальной спрессованностью монтажного ритма (И. Бергман), многослойностью внутрикадрового движения (Б. Роуз), эффектами мистической трансформации предкамерного пространства (А. Тарковский), буквальная остановкой временного тока (Р. В. Фасбиндер), запечатленной в кадре сверхскоростью движения (К. Муратова), визуальной музыкальностью «немых» форм движения (А. Тарковский, К. Муратова) и имитацией непрерывности предкамерной реальности (К. Муратова).

Эстетический диапазон визуального «присвоения» художественного мира бетховенской музыки, колеблясь в границах триады *рационального – чувственного – возвышенного*, в разных соотношениях вбирает в себя стилистические модальности классицизма, романтизма, экспрессионизма, постмодерна. Разные векторы и степени освоения музыкальных смыслов вторят исследовательскому мифотворчеству, акцентирующему в позднем творчестве композитора разные аспекты мирозерцания, связанные с субъективным и объективным видением действительности. Представляется, что экстраординарная сила бетховенского тематизма кроется в парадоксальном синтезе составляющих. Как замечает на этот счет философ, «объективны каменные разломы пейзажа, а субъективен свет, в лучах которого пейзаж оживает. Бетховен не сливает их в гармонию. Он властью диссоциации разрывает их во времени, чтобы так и, быть может, на веки вечные сохранить их. Поздние творения — в истории искусства подлинные катастрофы» (Адорно, 1998, с. 210).

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева, З.К. (2008). *Кира Муратова: искусство кино*. Москва: Новое литературное обозрение.
2. Адорно, Т.В. (1999). *Избранное: Социология музыки* (М.И. Левина, А.В. Михайлов, пер.; Л.Т. Мильская, отв. ред.). Москва: Санкт-Петербург: Университетская книга.
3. Вагнер, Р. (1911). *Бетховен: 1870* (В. Коломийцов, пер.). Москва: Санкт-Петербург: изд. С. и Н. Кусевицких.
4. Волкова, П.С. (2015). Л. ван Бетховен в пространстве кинематографа: опыт ре-интерпретации. *Медиамузыка*, (4). <https://www.elibrary.ru/UYAYZV>. http://mediamusic-journal.com/Issues/4_3.html (26.09.2023).
5. Горбатова, О.В. (2016). Бетховен в пространстве кинотекста: «Лекция 21» А. Барикко. *Вестник Адыгейского государственного университета*, (1), 178–183. <https://www.elibrary.ru/VXJJWF>
6. Гофман, Э.Т.А. (1991). Инструментальная музыка Бетховена. А.Б. Ботникова, А. Корельский (ред.-сост.), *Собрание сочинений: в 6 т.* (Т. 1). Москва: Художественная литература.
7. Кириллина, Л.В. (1992). Бетховен и «религия искусства». В.С. Ценова (отв. ред.), *LAUDAMUS* (с. 252–258). Москва: Композитор. <https://www.elibrary.ru/ZHVVXR>
8. Кириллина, Л.В. (2009). *Бетховен: Жизнь и творчество: в 2 т.* (Т. 1.). Москва: Московская консерватория.
9. Кононенко, Н.Г. (2020). Шум как элемент ауры музыкального опуса: аудиовизуальные метафоры авторского кино. *Художественная культура*, (1), 315–330. <https://www.elibrary.ru/TNPYZJ>, <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00017>
10. Кудряшов, А.Ю. (2006). *Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.* Санкт-Петербург: Лань.
11. Плахов, А. (1996). Кира Муратова: Я разлюбила Большое кино. *Сеанс*, (13). <https://seance.ru/articles/kira-muratova-yarazlyubila-bolshoe-kino/> (26.09.2023).
12. Раку, М.Г. (2014). *Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи: механизмы «редукции классического наследия»*. Москва: Новое литературное обозрение.
13. Ямпольский, М.Б. (2008). *Муратова. Опыт киноантропологии*. Санкт-Петербург: Сеанс.
14. Arnim, B. von (2015). *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde: Seinem Denkmal*. Zenodot Verlagsgesellschaft.
15. Bauer, E.E. (1992). *Wie Beethoven auf den Sockel kam: die Entstehung eines musikalischen Mythos*. Stuttgart. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03423-6>

16. Buch, E. (2003). *Beethoven's Ninth: A Political History* (R. Miller, transl.). University of Chicago Press.
17. Comini, A. (2008). *The changing image of Beethoven: A study in mythmaking*. Santa Fe: Sunstone Press.
18. DeNora, T. (1995). *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*. Berkeley: University of California Press.
19. Ehrenforth, K.H. (1973, Febr.). Zur Definition des Begriffs “Musikalisches Kunstwerk”. *Musik und Bildung*, (2).
20. Hillman, R. (2005). *Unsettling Scores: German Film, Music, and Ideology*. Indiana University Press.
21. Höyng, P. (2011). Ambiguities of Violence in Beethoven's Ninth through the Eyes of Stanley Kubrick's 'A Clockwork Orange'. *The German Quarterly*, 84 (2), 159–176. <https://doi.org/10.1111/j.1756-1183.2011.00109.x>
22. Kross, S. (1980). Beethoven und die rheinisch-Katolische Aufklärung. In S. Kross, *Beethoven. Mensch seiner Zeit* (pp. 9–36). Bonn: Röhrscheid Verlag.
23. Pontara, T. (2011). Beethoven Overcome: Romantic and Existentialist Utopia in Andrei Tarkovsky's Stalker. *19th-Century Music*, 34 (3), 302–315. <https://doi.org/10.1525/ncm.2011.34.3.302>
24. Sheer, M. (2001). The Godard/Beethoven Connection: On the Use of Beethoven's Quartets in Godard's Films. *The Journal of Musicology*, 18 (1), 170–188. <https://doi.org/10.1525/jm.2001.18.1.170>
25. Shpinitzskaya, J. (2021). Approaching the Irreal: Realistic Sound Design in Andrei Tarkovsky's Films. In S. Toymentsev (Ed.), *ReFocus: The Films of Andrei Tarkovsky* (pp. 135–150). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474437233.003.0009>
26. Wallace, R. (Ed.). (2020). *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries, Op. 92 to Op. 100*. Boston University: Center for Beethoven Research.
27. White, H. (2022). Beethoven's Ghosts: Twelve Generic Variations. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 53 (1), 3–36.

REFERENCES

1. Abdullaeva, Z.K. (2008). *Kira Muratova: Iskusstvo kino* [Kira Muratova: The art of cinema]. Moscow: NLO. (In Russ.)
2. Adorno, T.W. (1999). *Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki* [Selected works: Sociology of music] (M.I. Levina, A.V. Mikhaylov, Trans.). Moscow: Saint Petersburg: Universitetskaya kniga. (In Russ.)
3. Bauer, E.E. (1992). *Wie Beethoven auf den Sockel kam: die Entstehung eines musikalischen Mythos*. Stuttgart. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03423-6>
4. Buch, E. (2003). *Beethoven's Ninth: A political history* (R. Miller, Transl.). University of Chicago Press.
5. Comini, A. (2008). *The changing image of Beethoven: A study in mythmaking*. Santa Fe: Sunstone Press.
6. DeNora, T. (1995). *Beethoven and the construction of genius: Musical politics in Vienna, 1792–1803*. Berkeley: University of California Press.
7. Ehrenforth, K.H. (1973, Febr.). Zur Definition des Begriffs "Musikalisches Kunstwerk". *Musik und Bildung*, (2).
8. Gorbatova, O.V. (2016). *Betkhoven v prostranstve kinoteksta: "Lektsiya 21"* A. Barikko [Beethoven in film text space: "Lecture 21" of A. Barikko]. *Vestnik Adygeyskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, (1), 178–183. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/vxjjwf>
9. Hillman, R. (2005). *Unsettling scores: German film, music, and ideology*. Indiana University Press.
10. Hoffmann, E.T.A. (1991). *Instrumental'naya muzyka Betkhovena* [Beethoven's instrumental music] (Vol. 1). Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)
11. Höyng, P. (2011). Ambiguities of violence in Beethoven's Ninth through the eyes of Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange*. *The German Quarterly*, 84 (2), 159–176. <https://doi.org/10.1111/j.1756-1183.2011.00109.x>
12. Iampolsky, M.B. (2008). *Muratova: Opyt kinoantropologii* [Muratova: An experience in film anthropology]. Saing Petersburg: Seans. (In Russ.)
13. Kirillina, L.V. (1992). *Betkhoven i "religiya iskusstva"* [Beethoven and the "religion of art"]. In V.S. Tsenova (Ed.), *LAUDAMUS* (pp. 252–258). Moscow: Kompozitor. <https://www.elibrary.ru/zhvwxr>
14. Kirillina, L.V. (2009). *Betkhoven: Zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven. Life and works] (Vol. 1). Moscow: Moscow Conservatory. (In Russ.)
15. Kononenko, N.G. (2020). *Shum kak element aury muzykal'nogo opusa: Audiovizual'nye metafory avtorskogo kino* [Noise as an element of the aura of musical opus: Audiovisual metaphors of the auteur cinema]. *Khudozhestvennaya Kul'tura*, (1), 315–330. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00017>, <https://www.elibrary.ru/tnpyzj>

16. Kross, S. (1980). *Beethoven und die rheinisch-Katolische Aufklärung*. In S. Kross, *Beethoven: Mensch seiner Zeit* (pp. 9–36). Bonn: Röhrscheid Verlag.
17. Kudryashov, A.Yu. (2006). *Teoriya muzykal'nogo sodержaniya* [Theory of musical content]. Saint Petersburg: Lan'. (In Russ.)
18. Plakhov, A. (1996). *Kira Muratova: Ya razlyubila Bol'shoe kino* [I fell out of love with big cinema]. *Seans*, (13), 97. (In Russ.) Retrieved September 26, 2023, from <https://seance.ru/articles/kira-muratova-yarazlyubila-bolshoe-kino/>
19. Pontara, T. (2011). Beethoven overcome: Romantic and existentialist utopia in Andrei Tarkovsky's *Stalker*. *19th-Century Music*, 34 (3), 302–315. <https://doi.org/10.1525/ncm.2011.34.3.302>
20. Raku, M.G. (2014). *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [Musical classics in the myth-making of the Soviet era]. Moscow: NLO. (In Russ.)
21. Sheer, M. (2001). The Godard/Beethoven connection: On the use of Beethoven's quartets in Godard's films. *Journal of Musicology*, 18 (1), 170–188. <https://doi.org/10.1525/jm.2001.18.1.170>
22. Shpinitzskaya, J. (2021). Approaching the unreal: Realistic sound design in Andrei Tarkovsky's films. In S. Toymentsev (Ed.), *ReFocus: The films of Andrei Tarkovsky* (pp. 135–150). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474437233.003.0009>
23. Volkova, P.S. (2015). *L. van Betkhoven v prostranstve kinematografa: Opyt re-interpretatsii* [L. van Beethoven in space of cinematograph: The experience of re-interpretation]. *Mediamuzyka*, (4). (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/uyayzv>. Retrieved September 26, 2023, from http://mediamusic-journal.com/Issues/4_3.html
24. von Arnim, B. (2015). *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde: Seinem Denkmal*. Zenodot Verlagsgesellschaft. Retrieved September 26, 2023, from <http://www.zeno.org/Literatur/M/Arnim,+Bettina+von/Romane/Goethes+Briefwechsel+mit+einem+Kin de/Zweiter+Teil>
25. Wagner, R. (1911). *Bethkoven: 1870* [Beethoven: 1870] (V. Kolomyitsov, Trans.). Moscow: Saint Petersburg: S. & N. Koussevitzkys Publishing. (In Russ.)
26. Wallace, R. (Ed.). (2020). *The critical reception of Beethoven's compositions by his German contemporaries, Op. 92 to Op. 100*. Boston University: Center for Beethoven Research.
27. White, H. (2022). Beethoven's ghosts: Twelve generic variations. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 53 (1), 3–36.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

НАТАЛИЯ ГЕННАДЬЕВНА КОНОНЕНКО

кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
отдела художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
Тел.: 8 (495) 694-0371

Researcher ID: AAS-7697-2021

ORCID: 0000-0003-2060-2917

e-mail: tintinnio@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

NATALIA G. KONONENKO

Cand.Sci. (Art History),
Senior Research Fellow at the Mass Media Arts Department,
State Institute for Art Studies
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

Researcher ID: AAS-7697-2021

ORCID: 0000-0003-2060-2917

e-mail: tintinnio@yandex.ru