

**ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ-МУЗЫКАНТА В СОВРЕМЕННОМ
КИНЕМАТОГРАФЕ
(НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА "ПЕРЕПИСЫВАЯ БЕТХОВЕНА")**

Шкор Л.А.
канд. искусствоведения

В настоящее время заметно расширилось «проблемное поле», связанное с гендерным переосмыслением значимости влияния женщин на динамику культурно-исторических процессов развития общества. Во многих современных кинофильмах («Наннерль. Сестра Моцарта», «Возлюбленная Клара» и др.) раскрываются «невидимые» противоречия между социальными реалиями и потенциальными творческими возможностями женщины.

Авторы исторической мелодрамы «Переписывая Бетховена» (2006 г., кинокомпания Metro-Goldwyn-Mayer) показывают разрастающийся конфликт творческих устремлений женщины (ее олицетворяет вымышленный персонаж – студентка Венской консерватории Анна Хольц) с социальными, религиозными, историко-культурными канонами. Сюжетная фабула основывается на репрезентации одного из социокультурных постулатов, характерных для музыкальной культуры раннего романтизма – возможность поработать с Людвигом ван Бетховеном воспринимается Анной Хольц в качестве невероятного шанса соприкоснуться с творческим миром знаменитого композитора, понять собственные перспективы занятий композицией (свой опыт сочинения произведений Анна держит в тайне ото всех).

Благодаря вымышленному образу Анны Хольц режиссер фильма Агнешка Холланд вновь разворачивает популярную полемику о том, почему в истории европейского искусства так мало имен женщин-композиторов. И дает зрителю свое видение этой непростой ситуации, «расставляя» неожиданные

акценты в истории западноевропейской музыкальной культуры предромантического периода. Подчеркнутая режиссером фильма гендерная стратификация, связанная с неравнозначными образами и социальным восприятием образа «мужчины-композитора» и «женщины-композитора» используется способ репрезентации специфической социальной стратегии, направленную на «невпускание» или вытеснение женщины из «мужского» мира искусства.

Работая в качестве переписчика нот, Анна достаточно быстро доказала композитору свой высокий уровень музыкальной подготовки. Тем более, что композитор неоднократно высказывал сомнения в том, способна ли женщина справиться с этой непростой работой, требующей наличия именно профессиональных навыков. С другой стороны, разбирая нотные рукописи Бетховена, анализируя его произведения, Анна Хольц постепенно приходит к пониманию того, что ее собственные попытки создания музыкальных сочинений оказываются достаточно убедительными (в плане композиции, драматургии, формы и т.д.). Иными словами, женщина осознала свои неординарные способности в области композиторского творчества, и попробовала заявить о них.

Анна Хольц решается показать Бетховену свои сочинения, но ее произведения оказались жестоко высмеяны маэстро. Диалог признанного мужчины-композитора и начинающей женщины-композитора можно назвать цинично-уничижительным именно для женщины. Бетховен как бы «говорит» от имени социума, объясняя Анне, что если она женщина, то она не может быть композитором, а если она композитор – то тогда она не воспринимается женщиной в рамках церковной доктрины и негласного свода правил социального поведения женщины. (фраза из фильма, которую произносит Бетховен: «Женщина-композитор – это собака, ходящая на задних лапах. Смешно и нелепо, но все удивляются, как у нее такое получается...»).

Здесь, однако, надо заметить, что женщина-композитор была невероятным «казусом» даже в демократическом XIX веке (напомним, что в фильме раскрывается небольшой фрагмент жизни и творчества Бетховена, связанный с

созданием Симфонии № 9 (1822-1824 гг.)). Творчески одаренная женщина могла музицировать в салонах, принимать участие в домашних концертах, но не могла претендовать на то, чтобы стать равной мужчине-композитору. Сферы социально значимой деятельности, в которых женщины могли бы принимать участие, оказывались для них либо закрыты, либо ограничены, и именно поэтому любая, вызывающая общественный резонанс творческая активность женщины маркировалась в социуме как «неестественность». (Вспомним, например, о Жорж Санд, автобиографические романы которой всколыхнули европейского читателя).

Однако Бетховену был необходим переписчик, и композитор решил «вернуть» Анну в качестве переписчика нот, понимая ее профессиональную ценность. Желая понять, как же создается истинная музыка, девушка соглашается возобновить сотрудничество. Музыка, создаваемая композитором, оказывается настолько необычной, что зритель с трудом воспринимает ее. Эта революционность проявилась в новой трактовке музыкальной формы, в выявлении новых исполнительских возможностей оркестра, в принципах симфонического мышления (которые воплощал в оркестровых партитурах полностью глухой композитор). Зрители, не готовые воспринимать новое – романтическое – искусство, часто демонстративно покидали концертный зал.

Кульминационный момент фильма, который ярко смогла передать современная женщина-кинорежиссер – «двойное» дирижирование симфонией. «Тайным», неизвестным публике дирижером стала Анна Хольц, которую попросили помочь глухому Бетховену на премьере его сочинения. Столь неординарная помощь, которую может оказать именно Анна Хольц (и никто другой), объясняется тем, что она все-таки смогла найти взаимопонимание с Бетховеном, приспособится к странностям его натуры. (Бетховен показан как талантливый, но черствый и нетерпимый человек, т.е. социопат).

И вновь возникает извечный вопрос – отчего в истории музыкального искусства так мало женщин-дирижеров. Действительно, в истории

музыкального искусства существовал негласный запрет на такую женскую профессию. Хотя в истории известны случаи, когда женщина становилась за дирижерский пульт. Например, герцогиня София Ганноверская, основала оперный театр в своем городе, и в день его открытия дирижировала оперой (1689 г.). Однако этот факт объясняется тем, что высокий социальный статус герцогини позволял ей нарушать границы социальных канонов. А малоизвестная девушка-переписчик рисковала потерей своих небольших творческих достижений (тем более, что сотрудничество со «сумасбродом» Бетховеном не одобрял ее будущий муж). И настоятельница монастыря, в котором жила Анна (приходя к Бетховену на лишь работу), рассказала девушке свою историю вхождения в мир музыкального искусства. Эта история прозвучала горьким и поучительным уроком, который «охладил» творческие устремления Анны.

Иными словами, гендерная проблематика фильма усиливается по мере наступления кульминации действия и его развязки. А развязка оказывается простой – Бетховен, придя на выставку, где жених Анны инженер Мартин Бауэр демонстрировал модель моста, полностью разрушает (или «улучшает» по мнению маэстро) это творение. Композитор мотивирует необходимость разрушения экспозиционной модели моста тем, что нельзя создать произведения искусства, не «добавив» разнородные эмоции – боль, страх, разочарование, трепет, восторг. Ведь только тогда замысел мастера «оживает», наполняется иными смыслами. Однако и здесь режиссер Агнешка Холланд смогла показать еще один социальный конфликт – между двумя мужчинами. Инженер Бауэр маркируется как «нормальный» представитель буржуазного социума, следующий нормам морали и хорошего тона (в том числе и по отношению к женщине) и «неординарный» Бетховен, презирующий любые правила и ограничения. А Анна (невеста одного и неосознаваемая муза другого) поставлена в ситуацию выбора между будущим семейным благополучием и непростой жизненной ситуации переписчицы нот, оказывается в полной неопределенности. Но ее цель, научиться слышать и

понимать музыку так, как это свойственно именно композитором – становится для нее смыслом дальнейшей творческой активности.

Фильм «Переписывая Бетховена» вновь актуализировал проблему творческой самореализации женщин, показывая новый ракурс социокультурно конструируемых «мифов об искусстве». Именно «гендерная чувствительность» данного фильма и объясняет скрытую остроту вопроса о возможностях профессиональной самореализации творчески одаренной женщины, раскрытого в ретроспективе истории музыкального искусства.

Литература.

1. Тикнер, Л. Феминизм, история искусства и сексуальное различие /Л.Тикнер // Введение в гендерные исследования: Хрестоматия; под ред. С.В.Жеребкина. – Харьков: ХЦГИ, 2001. – Ч.II. – С. 695-717.