



ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

Художественный синтез и взаимодействие искусств

Научная статья
УДК 78.01+791.43/45
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.171-183

Музыка в кинематографе (к вопросу о внутренней форме кинотекста в аспекте эмотивности)

Полина Станиславовна Волкова

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург, Россия,
polina7-7@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2424-7521>*

Аннотация: Статья посвящена исследованию музыкальной составляющей российского кинематографа и её роли в актуализации внутренней формы кинотекста, сопряжённой с категорией эмотивности. Позиционируя кинотекст на уровне художественной целостности, автор статьи останавливается на режиссёрских работах А. Лапшина («Диалог с продолжением») и К. Муратовой («Офелия»). Обращаясь к отмеченному эмотивным значением музыкальному ряду, представленному творениями И. С. Баха – Ш. Гуно (*Ave Maria*) и В. Агапкина (марш «Прощание славянки»), автор констатирует следующее. Попадая в контекст синтетического художественного целого, произведения И. С. Баха – Ш. Гуно и В. Агапкина обретают статус эмотивного потенциала семантики кинотекста, обеспечивая выход на внутреннюю форму обозначенных режиссёрских работ. Общность, обуславливающая возможность рассматривать эмотивный потенциал невербального (музыкального) дискурса, выступающего неотъемлемой составляющей синтетического художественного целого – коррелятом внутренней формы кинотекста, определяется, с одной стороны, диалектикой части и целого. С другой стороны, в обоих случаях речь идёт об эмоционально-волевом мышлении как конкретном поступке мысли, противостоящем мышлению абстрактному. Имеется в виду опыт мыследеятельности, вне которого внутренняя форма не может обрести своей внешней формы, равно как и эмотивный потенциал невербального дискурса никогда не будет актуализирован/вербализован. Точкой отсчёта в изучении внутренней формы кинотекста в аспекте эмотивности, реализуемой в области невербального художественного дискурса, послужили концепции эмотивности отечественных и зарубежных исследователей: концепция музыкальных эмоций В. Холоповой (Москва, Россия), музыкальной эмотиологии У Лиян (Лоян, Китай), а также школа эмотивности Е. Приходовской (Томск, Россия). Перспективность интеграции лингвистики

и музыкознания автор статьи видит в возможности создавать прецеденты для работы с такими формами, которые, не будучи готовыми, требуют от языковой личности, вступающей в пространство художественной коммуникации, деятельного участия.

Ключевые слова: эмотивный потенциал, внутренняя форма слова, личностный смысл, синтетический текст, художественный фильм, невербальный художественный дискурс

Для цитирования: Волкова П. С. Музыка в кинематографе (к вопросу о внутренней форме кинотекста в аспекте эмотивности) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 171–183. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.171-183

Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

Original article

Music in Cinema (Concerning the Question of the Inner Form of the Cinematic Text in the Aspect of Affectability)

Polina S. Volkova

*Herzen State Pedagogical University of Russia,
St. Petersburg, Russia,*

polina7-7@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2424-7521>

Abstract. The article is devoted to research of the musical component of the Russian cinematograph and its role in the actualization of the inner form of the cinematic text combined with the category of affectability. Positioning the cinema text on the level of artistic integrality, the author of the article focuses her attention on the directorial works of Alexander Lapshin (*Dialogue with a Continuation*) and Kira Muratova (*Ophelia*). Turning to the musical accompaniment represented by the works of Bach-Gounod (*Ave Maria*) and Vassily Agapkin (the march *The Slavic Woman's Farewell*), the author denotes an array of phenomena. Falling into the context of a synthetic artistic whole, the works of Bach-Gounod and Agapkin obtain the potential of the semantics of the cinema text, providing an outlet onto the inner form of the indicated directorial works. The commonality stipulating the possibility to examine the emotive potential of the nonverbal (musical) discourse, which demonstrates itself as an inalienable component of the synthetic artistic whole, the correlate of the inner form of the cinema text, is determined, on the one hand, by the dialectics of the part and the whole. On the other hand, both cases refer to emotional-volatile thinking as a concrete action of thought which stands against abstract thinking. What is referred to here is the experience of thought-activity outside of which the inner form cannot obtain its inner form, just as the emotive potential of non-verbal discourse would never be actualized/verbalized. The reference point in the study of the inner form of the cinema text in the aspect of affectability actualized in the domain of nonverbal artistic discourse was expressed by the conceptions of affectability of researchers in Russia and other countries: the conception of musical emotions developed by Valentina Kholopova



(Moscow, Russia), the study of musical emotions developed by Wu Liang (Luoyang, China), as well as the school of affectability developed by Ekaterina Prikhodovskaya (Tomsk, Russia). The perspectivity of integrating linguistics and musicology are perceived by the author of the article in the possibility of creating precedents of work with such forms which, while not being ready-made, require active participation of the linguistic identity entering the space of artistic communication.

Keywords: emotive potential, inner form of the word, personalized meaning, synthetic text, feature film, nonverbal artistic discourse

For citation: Volkova P. S. Music in Cinema (Concerning the Question of the Inner Form of the Cinematic Text in the Aspect of Affectability). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 171–183. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.171-183

На сегодняшний день существует незначительное количество работ, где эмотивность выходит за рамки сугубо лингвистической категории. К таковым можно отнести не только публикации, выполненные в ракурсе лингвистики, о роли человеческого фактора в языке, но и научные изыскания, осуществляемые в русле музыкознания. В первом случае назовём исследования В. Шаховского и П. Волковой, в которых эмотивность обретает статус универсальной методологии, актуальной как для вербального (поэзия и литература), так и невербального (живопись и музыка) дискурсов [1]. Во втором – труды представителей российской и зарубежной музыкальной науки. Речь идёт о посвящённых музыкальным эмоциям работах В. Холоповой (Москва)¹, а также о диссертационном исследовании молодого китайского искусствоведа У Лиян (Лоян, провинция Хэнань). В своей научной работе У Лиян оперирует категорией эмотивности, осуществляя сравнительный анализ оперы Дж. Пуччини «Турандот» и её пекинской («Принцесса Турандот») и сычуаньской («Китайская принцесса Турандот») версий². Здесь же следует упомянуть и о научных штудиях школы эмотивно-

сти, реализуемой в пространстве вокальной и инструментальной музыки. Основы школы заложены доктором искусствоведения профессором Томского государственного университета Е. Приходовской и учениками В. Клименко и А. Окишевой [2–6].

В центре данного исследования – эмотивность как универсальная категория, рассматриваемая на материале синтетических текстов – произведений кинематографа. Речь идёт о фильмах А. Лапшина «Диалог с продолжением» (СССР, 1980) и К. Муратовой «Офелия» («Три истории. История вторая», Россия – Украина, 1997), в которых именно музыкальный ряд обуславливает выход на внутреннюю форму художественного дискурса, основанного на синтезе искусств. Принимая во внимание эмотивную природу внутренней формы независимо от того, имеется в виду язык, слово, либо произведение искусства как целостность³, выскажем предположение, что во всех без исключения случаях она выступает коррелятом эмотивного потенциала слова.

Непреходящая ценность эмотивного потенциала для языковой личности заключается в следующем. Он содержит в себе установку на актуализацию слова,

вследствие чего изначально объективное, или, что то же самое, – нейтральное (А. Леонтьев называет такое слово «равнодушным»), оно обретает статус личностного смысла. Другими словами, эмотивный потенциал имплицитно содержит в себе и этико-эстетическую сущность вербального знака и его эмоциональную насыщенность. Поскольку искомый переход от нейтрального значения слова к личностному смыслу осуществляется исключительно посредством мыследеятельности конкретного носителя языка, именно эмотивный потенциал инициирует становление духовной энергии (*Energeia*), которую В. фон Гумбольдт противопоставлял готовому продукту (*Ergon*). Аргументация представленной позиции потребовала обращения к следующим методам: диалектики части и целого, интерпретации/реинтерпретации содержания текста, анализа словарных дефиниций, семантического анализа единиц языка и текста, сравнительного анализа, принципа интертекстуальности, в основе которого – межтекстовые связи, выявляющие принадлежность невербального дискурса одновременно к двум и более текстам (контекстам).

Прежде чем мы обозначим фабулы режиссёрских работ А. Лапшина и К. Муратовой, выявив в синтетическом художественном тексте (кинотексте) место и роль музыкального ряда как его неотъемлемой составляющей, остановимся на отдельных положениях концепций эмотивности, отстаиваемых отечественными и зарубежными искусствоведами. Так, В. Холопова в работе, посвящённой музыкальным эмоциям, констатирует наличие когнитивного (П. Киви) и эмотивного (Дж. Робинсон) подходов в трактовке сути эмоций

в авербальном художественном дискурсе. В первом происходит отрицание того, что музыка способна пробуждать такие существующие в мире реалии, как печаль, радость или гнев. Во втором – признание способности музыки вызывать подлинные эмоциональные переживания в слушателях.

Оперируя понятием эмотивности применительно к собственной концепции музыкальных эмоций, В. Холопова выделяет из их числа жизненные и художественные, однородные и смешанные, специального и неспециального музыкального содержания, миметические и энергетические и т. п. Утверждая незыблемость положения, согласно которому музыкальная эмоция одновременно являет собой и процесс, и результат, и образ, и опыт переживания музыки человеком, учёный считает возможным рассматривать в качестве рядоположенных такие понятия, как:

- настроение (нечто преходящее);
- чувство (относительно постоянное);
- аффект (устойчиво стабильное);
- переживание (отмеченное процессуальностью)⁴.

В работе У Лиян, исследующей эмоционально-коммуникативную природу музыки, именно феномен эмотивности, представленный эмотивным значением, эмотивной коннотацией и эмотивным потенциалом слова, приближает исследователя к сути этического момента авербального дискурса. Выстраивая систему аргументации, У Лиян прибегает к авторитету М. Бахтина, акцентируя внимание на том, что «этический поступок прямо противостоит психологии человека в силу его сопряжённости эмоционально-волевому мышлению»⁵. Проводя параллель между процессом



актуализации эмотивного потенциала и этическим поступком, китайский искусствовед оперирует следующими, заимствованными из области эмотиологии, установками:

- будучи языковым феноменом, эмотивность, подобно языку, отмеченному двойственным характером, также обладает двойственной природой, которая опознаётся на уровне актуальных и виртуальных (потенциальных) эмотивов;

- эмотивность выступает точкой отсчёта процесса смыслообразования;

- эмотивные сигналы текста указывают направление движения от текста к контексту, от данного к созданному и от познавательного момента текста к его – текста – этическому моменту;

- эмотивность являет собой метод вхождения в пространство межкультурной коммуникации⁶.

В свою очередь фундаментом, обеспечивающим становление и развитие школы эмотивности Е. Приходовской, реализация которой проходит под знаком музыкального искусства, становится положение отечественного лингвиста С. Ионовой. Как пишет учёный, «наибольшее проявление эмотивность получает в интонационном строе языка (просодии) – системе выразительных средств, реализующихся в речи на всех уровнях речевых сегментов»⁷. Обращаясь к жанру монооперы и в целом к вокальной музыке, искусствовед утверждает: «Предметно-логическое значение вербального текста в вокальном произведении зависит от невербальных акцентов в фонетической конструкции» [6, с. 103]. При этом специфика музыкальной интонации, преобладающей в синтетическом тексте монооперы над речевой, определяет первостепенность для монооперы эмотивного потенциала слова.

Предлагая рассматривать в качестве эмотива «локальный эпизод смысловой последовательности музыкального текста, соответствующий заложенному автором эмоциональному импульсу и реализованный посредством тех или иных комплексов музыкальных средств выразительности» [5, с. 138–139], Е. Приходовская включает в своё исследование такие понятия, как эмотивный центр, эмотивная сфера, эмотивный план и др.

Выявляя в вокальном произведении три уровня действия эмотивности (эмотивный импульс → эмотивный вектор → эмотивный процесс), В. Клименко и Е. Приходовская подчёркивают: эмоции, служащие в вокальной музыке центром, «ядром» психологического мира персонажа, «трансформируются посредством эмотивности в художественную, текстовую реальность. Многообразие и разноплановость текстовых элементов объединяются посредством интегративного фактора эмотивности» [3, с. 135–136]. И далее: «Функционирование эмотивности в качестве способа интеграции художественных элементов в тексте монооперы обусловлено самой сущностью данного понятия, воплощающего процесс перехода феномена действительности в текстовую категорию – из экстра-языковой сферы в интра-языковую» [там же].

Заостряя внимание на том, что речевая интонация намного пассивнее музыкальной в отношении передачи эмотива адресату, учёные настаивают на следующем: если в вербальном сообщении предметно-логическая сторона, как правило, превалирует над эмоциональной, то музыкальная, а тем более вокальная интонация несёт меньшую, чем вербальная, предметно-логическую нагрузку и,

соответственно, – бóльшую эмотивную. Всё это даёт основания утверждать, что в синтетическом тексте монооперы наблюдаются процессы «переключений эмотивной и предметно-логической смысловой нагрузки», вызванные «динамикой взаимодействия вербального (словесного) и невербального (музыкального) языков» [там же].

Выскажем предположение, что обнаруживаемые Е. Приходовской закономерности могут сохраняться и в таком синтетическом художественном тексте, как кинематограф. Для примера обратимся к уже названным ранее режиссёрским работам А. Лапшина и К. Муратовой.

Фильм «Диалог с продолжением» (режиссёр – А. Лапшин)

Несмотря на то, что, согласно титрам, в киноленте присутствует авторская музыка композитора А. Геворгяна, доминантой музыкального ряда становится вокальное произведение И. С. Баха – Ш. Гуно *Ave Maria*. Оно звучит в инструментальном переложении, где вокальная партия поручена скрипке.

В целом эмотивное значение творения Баха – Гуно как прототекста согласуется с музыкальным содержанием Прелюдии *C dur* из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, на материале которой построен аккомпанемент. Речь идёт о теме Благовещения. Это, по сути, объясняет тот факт, что поэтический текст, исполняемый на мелодию Гуно, представляет собой латинскую молитву, обращённую к Деве Марии⁸. Соответственно, воплощённое средствами вербально-невербального художественного дискурса эмотивное значение с наибольшей полнотой отвечает переживанию

благоговения и состоянию молитвенной радости [7].

Содержание фильма основано на следующем сюжете. Сын, выросший без отца, который когда-то оставил семью и связал свою судьбу с другой женщиной, так и не ставшей матерью, уже будучи взрослым, встречается с родителем, приезжая в Москву сначала со своей возлюбленной, а потом и самостоятельно. Все эти встречи исполнены непонимания и неверия отца в правильность пути, избранного его сыном. Так, окончив физкультурный институт, сын решает стать писателем. Несмотря на то, что творчество молодого мужчины неизменно вызывает интерес у членов приёмной комиссии, ему удаётся поступить в Литературный институт лишь с четвёртой попытки, когда он в очередной раз становится гостем в доме отца.

Причём оказавшись в гуще молодёжной стройки и освоив на БАМе новую специальность, которая позволяет герою обеспечивать себя и свою избранницу, ставшую к этому времени его супругой, мужчина в итоге отказывается от учёбы в Литинституте. Он понимает: лучшей школой для него стала сама жизнь. Примечательно, что к этому времени он всё более сближается с отцом, поскольку каждый из них идёт навстречу друг другу, с готовностью преодолевая границы собственного я. И всякий раз в момент, когда сын едет по улицам города, в котором он родился и расставание с которым в далёком детстве было мучительным, звучит *Ave Maria* Баха – Гуно.

На первый взгляд, использование музыки, связанной с молитвой, адресованной Матери Христа, в ситуациях, предваряющих и завершающих диалог двух мужчин – отца и сына, кажется



странным и нелепым. Даже в случае, если массовый зритель остаётся в неведении относительно эмотивного значения данной композиции и её названия, проникновенность, искренность, чистота и возвышенность музыки мало ассоциируются с мужским началом. Та роль, которую музыкальный ряд выполняет в контексте синтетического художественного целого, становится понятной лишь в финале фильма. Речь идёт об эмотивном потенциале режиссёрской работы А. Лапшина как синтетического художественного целого, который реализуется в фильме посредством его музыкальной составляющей.

На фоне отвечающей предметно-логической стороне фильма истории о том, как встречи отца и сына помогают каждому из них обрести духовную зрелость, поднявшись над обыденностью, становится понятной и его – фильма – другая сторона. Продолжительные диалоги, складывающиеся между двумя мужчинами, дают возможность главному герою почувствовать свою причастность, а с ней и ответственность не только по отношению к своим близким – отцу и матери. В частности, на вопрос отца «Матери пишешь?» сын отвечает утвердительно. И далее, выслушав слова отца, который говорит: «Не забывай, мать – она всегда мать», – Алексей констатирует: «А я никогда и не забывал».

Очередной диалог, случившийся после расставания героя со своей избранницей, которое предшествовало их браку, выстраивается так. Пытаясь выяснить причину разрыва отношений, отец спрашивает: «Что не поделили? Изменил кто-нибудь?» «Угу», – отвечает сын. «Кто?» – «Я! Себе! Тебя послушал. “В институт не поступишь... Задёргаешься...” Пуд соли хотел съесть, а она

ребёнка хотела!» – «А ты?» – «Я ничто! Ни ч т о! Я с ней расписан не был целых два года!!!»

Безусловно, в данных словах слышится чувство вины Алексея за безнравственное отношение к женщине, которая готова была стать матерью его ребёнка.

В процессе общения с отцом Алексеем в итоге осознаёт себя подлинным гражданином, проникается любовью к Родине. Именно её символом становится музыка Баха – Гуно *Ave Maria*. Не случайно лексема *родина* входит в такой синонимичный ряд, который представлен следующими однокоренными словами: *родные, родители, родник, род, народ*. Иначе говоря, музыкальный дискурс выводит на параллельный визуальному и вербальному рядам, фиксирующим внешнюю фабулу, глубинный смысл, который не может быть передан словами, чтобы не опозлиться.

Действительно, кого сегодня могут вдохновить попавшие в разряд культурных штампов слоганы «семья – ячейка общества», «Родина-мать» и т. д.? Думается, что подтверждением нашей точки зрения будут слова, которые Алексей произносит, объясняя отцу свой отказ учиться в Литературном институте: «Я понял главное. Чтобы стать писателем, надо научиться болеть за жизнь, за всю, какая она есть, а это невозможно, если не жить в ней».

Это тем более верно, что в данном случае лексема *болеть* определяется не только набором раскрывающих её переносное значение толкований, в числе которых следующие положения:

– «проявлять сострадание, скорбеть, заботиться (устар.) ... Болеть душой о ком/чём»⁹;

– «испытывать тревогу, беспокоиться о ком-либо или о чём-либо...»¹⁰;

– «горячо предаваться чему-либо»¹¹ и др.

Не менее значимой для нас оказывается корреляция боли и сознания, опознаваемая не только в позиции, согласно которой «сознание основано на установке границ от противоположений, причиняющих боль, и не может не быть болью и страданием»¹², но и с очевидностью присутствующая в словарном значении. По свидетельству В. Даля, *боль* выступает синонимом «чувства горя, истомы, страданий душевных»¹³. Другими словами, в русской традиции рядоположенными боли оказываются такие лексемы, как: *горе, горесть, грусть, кручина, мучительность, огорчение, печаль, пытка, сожаление, страдание*.

Соответственно, выбор Алексея в пользу муки, страдания, печали и т. п. есть своего рода добровольная жертва, которую он приносит в дар своей Родине. Не случайно именно после объяснения с отцом столичное пространство, знакомство с которым сопровождалось музыкой *Ave Maria*, выходит за границы отдельного города, вбирая в себя не тронутый урбанизацией ландшафт – леса, ширь полей, бескрайность неба. При этом уходящий вдаль поезд, который увозит Алексея из Москвы, символизирует собой тот путь, что и определяет в итоге масштаб всякой личности.

То обстоятельство, что в рассматриваемой киноленте именно музыкальная составляющая синтетического художественного целого инициирует процесс смыслообразования, получает своё подтверждение ещё по ряду причин. Во-первых, созданный А. Лапшиным кинотекст членится на части, подобно четырёхчастному сонатно-симфони-

ческому или сюитному циклу. На это указывает расположенный в левом углу экрана вербальный дискурс: «Первый приезд»; «Второй приезд» и т. д.

Во-вторых, приоритет музыкального ряда над двумя другими опознаётся и в том, что словесные портреты отца и своей будущей жены, которые предлагают Алексею сделать члены приёмной комиссии, он так и не озвучивает, говоря о сокровенности и интимности собственных переживаний. В терминологии П. Вилюнаса отмеченное переживание получает название невербализованного личностного смысла, который носит субъективный характер. Думается, именно вследствие того, что вербализованный личностный смысл обретает статус интересубъективного феномена и делает для главного героя предпочтительным молчание. Напротив, в невербальном дискурсе даже объективированное посредством музыки внутреннее переживание сохраняет свою недосказанность.

Подобное положение дел – результат того, что музыкальное бытие являет собой «единство и синтез сознательного и бессознательного... внутреннее взаимопроникновение того и другого», что даёт А. Лосеву основание квалифицировать невербальный дискурс как «слепоту, трепещущую светом и токами целесообразности»¹⁴. Потому, собственно, внутренний мир музыки предстаёт коррелятом внутреннего, или, что то же, – духовного мира человека.

В-третьих, свой отказ воспользоваться советами отца молодой мужчина аргументирует следующим образом: «Я сам, сам хочу всё видеть и чувствовать».

Принимая во внимание тот факт, что зрение приравнивается к интеллекту,



ввиду того что наибольшее количество информации о мире – 80% – человек получает исключительно посредством зрительного канала, нельзя не признать, что в данной фразе просматривается установка на целостность восприятия. Последнее напрямую связано с двойственным характером языка как системы, духовная энергия которого вырабатывается посредством согласования имманентно присущих языку противоречий между рациональным и иррациональным (эмоциональным), сознательным и бессознательным, внешним и внутренним, дискретным и континуальным, познавательным и этическим. Необходимость достижения искомой гармонии между одним и другим с очевидностью свидетельствует не только о значимости невербальности в жизнедеятельности (мыследеятельности) языковой личности. Принимая во внимание тезис В. Налимова, согласно которому человек – это текст¹⁵, не подлежит сомнению и её – невербальности – значимость в контексте художественной целостности.

Так, на наш взгляд, название фильма «Диалог с продолжением» подразумевает, что собственно продолжение определяется невербальным дискурсом, в котором важнее слов оказывается реальный поступок. Поскольку его фундаментом выступает этическое начало, актуализируемое эмоционально-волевым мышлением, предположительно, всё самое важное для создателей картины должно происходить за пределами доверительных бесед отца и сына. Здесь локальный, осуществляемый между членами одной семьи диалог трансформируется в глобальный диалог языковой личности со своим Отечеством.

Фильм «Офелия» (режиссёр – К. Муратова)

В режиссёрской работе К. Муратовой «Офелия» музыкальная составляющая также приводит к актуализации внутренней формы синтетического художественного целого, выступая на уровне эмотивного потенциала. Сюжет фильма выстраивается вокруг судьбы Офы – сотрудницы архива одного из родильных домов. Её интерес к архивным документам обусловлен тем, что в них она ищет адрес своей собственной матери, некогда отказавшейся от новорождённой дочери. При этом сама Офа не только не готова простить ей своё сиротское детство, но и ни при каких обстоятельствах не желает становиться матерью, видя свою миссию в том, чтобы мстить матерям-кукушкам. Об этом свидетельствуют слова признания Офы, сделанного ею после физической близости с врачом-гинекологом, встреча с которым стала для Офы своего рода алиби (незадолго до свидания с доктором Офа убивает роженицу, отказавшуюся прислушаться к её советам и оставившую своего ребёнка на попечение государства). «Я ещё так неопытна, – говорит Офа. – Наверное, я сегодня сделалась беременной... Это что, я должна вынашивать твоего зародыша? Но я не хочу вынашивать твоего зародыша в себе. Я должна делать карьеру». После этого мы узнаём, что Офа не любит детей, равно как мужчин и женщин, их производящих.

Эмоциональная тема фильма определяет его модальность. При этом в фильме полностью отсутствует музыкальный ряд. Вместо музыки слышны звуки городской среды – трамвайные звонки, гудки автомобиля, обрывки речи

прохожих и т. п. Исключение составляют два момента: исполняемый одним из отцов, страдающих проблемой с дикцией, романс Д. Тухманова на стихи Л. Рубальской «Напрасные слова» и звучащий в финале фильма марш В. Агапкина «Прощание славянки».

Значимость упомянутого романса определяется названием фильма, которое отсылает нашу память к трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц датский». Одной из героинь трагедии является Офелия, которую обстоятельства жизни приводят к безумию. Помимо того, что Офелия – любимый литературный персонаж Офы и её матери, смерть своей родительницы Офа обустроивает подобно тому, как гибнет Офелия. Всё это даёт возможность отметить переключки между романсом Тухманова, первая строка которого «Напрасные слова – виньетка ложной сути» рифмуется по смыслу с текстом, произносимым Гамлетом: «Всё слова, слова, слова...». Что же касается марша «Прощание славянки» В. Агапкина, то он имплицитно содержит в себе установку, которая обнаруживает себя в напутственных словах отца Гамлета, точнее, его призрака, обращённых к сыну-принцу: «Однако, как бы ни сложилась месть / Не оскверняй души и умышленьем / Не посягай на мать. На то ей Бог / И совести глубокие уколы».

Оправданность обозначенных точек интертекстуального пересечения обусловлена следующим сюжетным моментом: убившая свою мать Офа идёт по пирсу и передаёт двум слепцам – пациентам расположенного на побережье санатория – оставшуюся от матери трость. Именно в этот момент в фильме звучит марш «Прощание славянки» В. Агапкина. Эта финальная компо-

зиция, являющая собой сильную позицию текста (И. Арнольд), вызывает в памяти военную хронику и плакат «Родина-мать зовёт!». Помещённая в контекст синтетического художественного целого музыка обретает статус эмотивного потенциала кинотекста. Его актуализация (вербализация) может быть представлена следующим образом: разнообразные слоганы, согласно которым мы – дети России, остаются только словами, потому что в действительности все мы здесь – пасынки и падчерицы. Однако как бы ни была велика мера нашего недовольства родиной, она неподсудна по одной простой причине: мы были рождены на этой земле, получив каждый свой шанс. Потому единственное право, которое мы имеем по отношению к России, – заботиться о её процветании. Важно, чтобы тем, кто будет после нас, не пришлось её покидать в поисках лучшей доли. Не понимать этого могут лишь безумцы, подобные героине К. Муратовой.

Всё вышеизложенное позволяет утверждать, что в синтетических художественных текстах, основанных на взаимодействии вербального, музыкального и визуального рядов, происходит увеличение содержательного объёма, реализующего эмотивный потенциал художественной целостности. Подобное положение дел происходит посредством принципа интертекстуальности, когда один и тот же невербальный (в нашем случае – музыкальный) дискурс одновременно принадлежит не только данному, но и другому тексту, заключая в себе дополнительные эмотивные значения. Причём актуальные в случае прототекста, в условиях нового синтетического художественного целого такие эмотивные значения



трансформируются в эмотивный потенциал, вовлекая языковую личность в процесс смыслообразования, инициирующий их актуализацию/вербализацию.

Итак, интеграция категории эмотивности на уровне лингвистики и других областей гуманитарного знания позволяет уходить от оперирования готовым продуктом (*Ergon*), создавая прецедент для вовлечения языковой личности в пространство духа (*Energeia*). С этой точки зрения наиболее перспективными видятся опыты взаимодействия лингвистики и музыкального вида искусства. Вне всяких сомнений, в каждом конкретном случае эмотивность, разработа-

тываемая в отличной от лингвистики сфере, обретает новые характеристики, несколько отдаляясь от пределов этой изначально лингвистической категории, первое упоминание о которой было сделано В. Шаховским ещё в конце 60-х годов XX века. Однако подобные эксперименты служат свидетельством того, что, оперируя на свой страх и риск новым для музыкальной науки феноменом, отечественные и зарубежные искусствоведы обеспечивают его жизнеспособность, демонстрируя очевидный приоритет значимости человеческого фактора в эпоху цифровизации и искусственного интеллекта.

Примечания

¹ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2000. 319 с.

² У Лиян. Музыкальный театр в пространстве межкультурной коммуникации: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2022. 218 с.

³ Подробнее по данному вопросу см. труды Сосниной Ю. А.: Эмотивность внутренней формы слова (по данным метаязыковой деятельности носителей русского языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2009. 28 с.; Эмотивная и внутренняя форма слова языкового знака: психолингвистический аспект // Вестник Новгородского государственного университета. 2007. № 43. С. 38–41.

⁴ Холопова В. Н. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 12–19.

⁵ См.: Бахтин М. М. К философии поступка // Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. С. 36.

⁶ У Лиян. Указ. соч. С. 31–32.

⁷ Ионова С. В. Эмотивность текста как лингвистическая проблема: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1998. С. 61.

⁸ Ave Maria, gratiā plena;
Domīnus tecum;
benedicta tu in mulierībus,
et benedictus fructus ventris tui, Iesus.
Sancta Maria, Mater Dei,
ora pro nobis peccatorībus,
nunc et in horā mortis nostrae.
Amen.

Радуйся, Мария, благодати полная!
Господь с Тобою;
благословенна Ты между женами,
и благословен плод чрева Твоего Иисус.
Святая Мария, Матерь Божия,
молись о нас, грешных,
ныне и в час смерти нашей.
Аминь.

⁹ Универсальный фразеологический словарь русского языка / под. ред. Т. Волковой. Москва: Вече, 2000. 463 с. URL: <https://gufo.me/dict/volkova/болеть> (дата обращения: 02.01.2022).

¹⁰ Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка. URL: <https://gufo.me/dict/efremova/болеть> (дата обращения: 02.01.2022).

¹¹ Толковый словарь русского языка онлайн. URL: <https://sanstv.ru/Словари> (дата обращения: 02.01.2022).

¹² Калашникова Ю. А. Лексико-семантическое выражение категории боль в русской художественной литературе XIX в. (на материале произведений Ф. М. Достоевского) // Вестник Бурятского государственного университета. 2009. № 10. С. 112.

¹³ Толковый словарь Даля онлайн. URL: <https://onlinedic.net/dalya/> (дата обращения: 02.01.2022).

¹⁴ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 264.

¹⁵ См.: Налимов В. В., Дрогалина Ж. А. Реальность нереального: Вероятностная модель бессознательного. М.: Мир идей: АКРОН. 1995. 432 с.

Список источников

1. Шаховский В. И., Волкова П. С. Язык как система: значение и смысл // Филологические науки в МГИМО. 2020. № 23 (3). С. 48–62. DOI: 10.24833/2410-2423-2020-3-23-48-62

2. Горкунова Е. Р. Осмысление художественного замысла произведения в процессе его индивидуального разбора // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2018. № 5. С. 71–76. DOI: 10.17223/26188929/5/6

3. Клименко В. В., Приходовская Е. А. Эмотивность в формировании вокального текста: от возникновения к восприятию // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 133–146. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-133-146

4. Приходовская Е. А. Эмотивный план – первичный сюжет монооперы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 26. С. 111–125. DOI: 10.17223/22220836/26/12

5. Приходовская Е. А. Роль эмотивности в исполнении музыкального произведения // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 4. С. 137–143. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-137-143

6. Приходовская Е. А., Окишева А. А. Фонетическая конструкция и предметно-логическое значение слова в вокальном произведении // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 2. С. 102–106. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10028

7. Volkova P. S., Wu Liyang, Wu Xiangze. Musical Communication in the Aspect of the Rhetoric Canon // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2022. No. 2, pp. 146–158. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.146-158

Информация об авторе:

П. С. Волкова – доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования.



References

1. Shakhovsky V. I., Volkova P. S. Language as a System: Meaning and Sense. *Linguistics & Polyglot Studies*. 2020. Vol. 23, No. 3, pp. 48–62. (In Russ.)
DOI: 10.24833/2410-2423-2020-3-23-48-62
2. Gorkunova E. R. Judgment of the Art Plan of Work in the Course of Its Individual Analysis. *Musical Almanac of Tomsk State University*. 2018. No. 5, pp. 71–76. (In Russ.)
DOI: 10.17223/26188929/5/6
3. Klimenko V. V., Prikhodovskaya E. A. Emotivity in the Formation of Vocal Text: from Occurrence to Perception. *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 1, pp. 133–146. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-133-146
4. Prikhodovskaya E. A. The Emotivny Plan is a Primary Plot of the Monoopera. *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2017. No. 26, pp. 111–125. (In Russ.)
DOI: 10.17223/22220836/26/12
5. Prikhodovskaya E. A. The Role of Emotiveness in the Performance of a Musical Work. *Journal of Musical Science*. Vol. 9, No. 4, pp. 137–143. (In Russ.)
DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-137-143
6. Prikhodovskaya E. A., Okisheva A. A. Phonetic Construction and Subject-Logical Meaning of a Word in a Vocal Work. *Journal of Musical Science*. 2020. Vol. 8, No. 2, pp. 102–106. (In Russ.)
DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10028
7. Volkova P. S., Wu Liyang, Wu Xiangze. Musical Communication in the Aspect of the Rhetoric Canon. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 146–158.
DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.146-158

Information about the author:

Polina S. Volkova – Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Philosophy), Cand. Sci. (Philology), Professor at the Department of Music Upbringing and Education.

Поступила в редакцию / Received: 23.09.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 27.09.2022

Принята к публикации / Accepted: 28.09.2022

